كلمة الفنون

أحيانا يأتي السؤال عرضيا: أين يكمن الخط الفاصل بين الفنان المبدع وبين الإنسان العادي؟ وهل من الضروري أن يكون المبدع نموذجا مختلفا ومتميزا وخارجا على النمط الإنساني العادي؟

كثيرا ما نرى نماذج لفنانين مبدعين تصرخ باختلافها وتفردها، إن على مستوى السلوك الإنساني، أو على مستوى الشكل الخارجي، فنحن نتدارس عزلة المعري بحبسه، وكلنا يتذكر سلفادور دالي بشاربه المحلق إلى أعلى، ووجه دوستيوفسكي بهزاله ومرضه، وتسريحة شعر مبدع نظرية النسبية أينشتاين، ونتفة شارب شارلي شابلن،!

لقد بات من نافلة القول، الإشارة إلى كون الإنسان، أي إنسان هو نتاج تركيبته الجينية الوراثية، مضافا إليها خصوصيات بيئته التي نشأ فيها، الاجتماعية والجغرافية والسياسية.

فرواية مثل (البحث عن الزمن المفقود) ما كان لكاتبها: مارسيل بروست أن يصور الحياة التي تعيشها الأسرة الفرنسية، وعلاقته الخاصة بأمه لولا البيئة التي نشأ فيها، وكذا رواية (عناقيد الغضب) لكاتبها الأمريكي : جون شتاينبك، ما كان لها أن ترصد الحرب بين الشمال والجنوب الأمريكي لولا تربية ونشأة وحياة كاتبها. وكذا سيمفونيات بتهوفن، ورسومات جويا، وثلاثية نجيب محفوظ، وكاريكاتير صلاح جاهين !

أين يكمن الخط الفاصل بين نموذج الفنان المبدع المختلف، والنموذج الإنساني العادي؟ وهل من الضروري أن يكون الفنان مختلفا بطبعه ومظهره؟ ومثيرا للاهتمام وملفتا للنظر، وهل هناك قاعدة تحكم هذا الأمر؟

إن علاقة أي مبدع بفنه، إنما تأتي من خلال اقترابه واتحاده بعالم فنه وأداته، فبقدر ما ينكب العازف على آلته، وبقدر مايعيش الرسام ألوانه ولوحاته، وبقدر ما يغوص الكاتب الروائي في الرواية والشعر والقصة، وكذا الفيلسوف والمؤرخ والسياسي وحتى الطبيب، وبقدر ما يتحد الشخص بفنه وأداته، بقدر ما تنشأ خصوصيته بعالمه، وبقدر ما يعتزل ما حوله ويعيش منكبا ومكتفيا بفنه وعالمه الخاص.

الكثير من الفنانين والمبدعين يردد:

«الفن لا يحتمل أي ضرة !»

والكثير منهم يعيش حياته مسكونا بعالمه وهواجسه بعيدا عن النمط العادي، فهل تتنافى الحياة الطبيعية مع متطلبات الفنان؟ ولماذا؟

إن مادة الفن الأساسية إنما تأتي من الواقع الذي نعيش. نخرج عليه، نعيد تشكيله، نخلقة عالما سحريا، نرى فيه شيئاً جديدا لا يراه الإنسان العادي. لكن، وفي كل الأحوال يبقى الواقع ملهما ضروريا، ويبقى الفنان مطالبا باقترابه من حياة الناس ونبض لحظاتهم، وذلك حتى يتمكن من تجسيدها لاحقا.

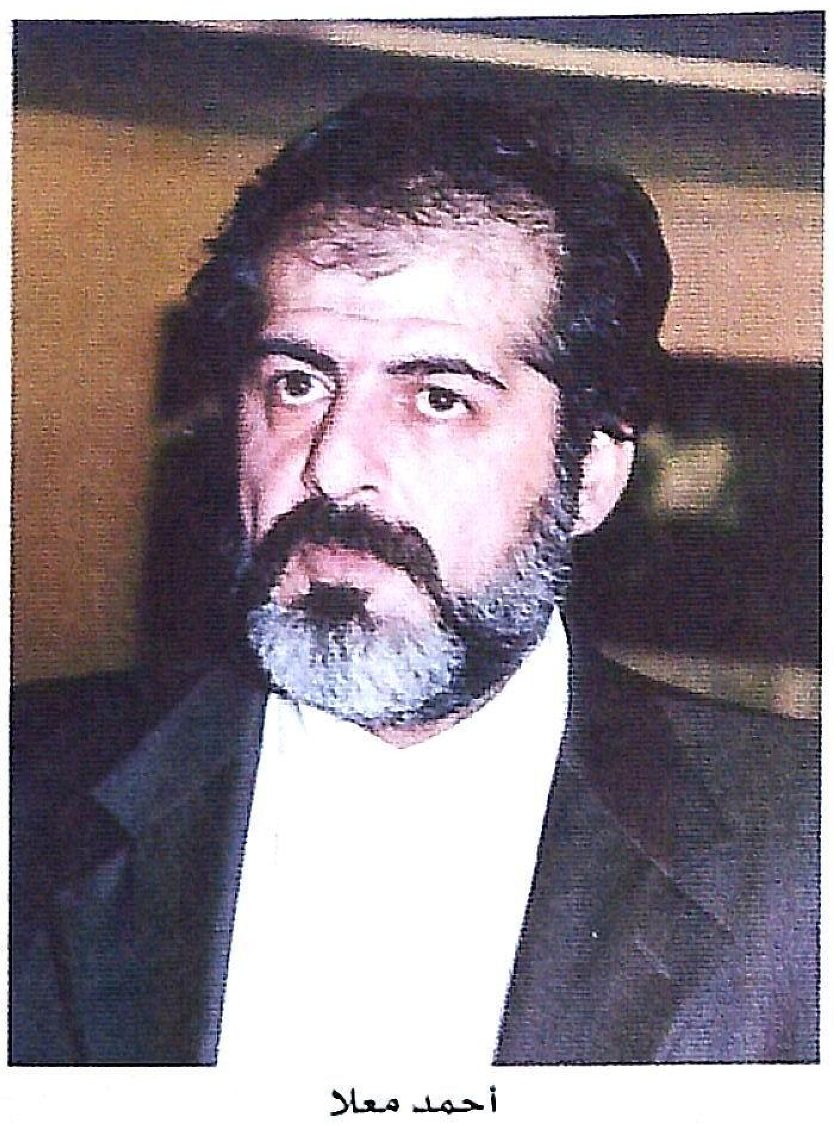
إن الدراسات التربوية والاجتماعية التي تنادي بضرورة تبني ورعاية المبدعين الصغار، وتوفير الأجواء والأدوات البحثية لهم، لتنمية قدراتهم وصقلها، من أجل إثراء الحياة، حياتهم وحياة الآخرين، إنما تقود من جهة أخرى إلى عزلهم عن محيطهم الاجتماعي والانعطاف بهم إلى دروب خاصة، تدغدغ عوالمهم وتخرج بهم عن عوالم أقرانهم الذين يعيشون اللحظة العادية، ودون أي تفرد أو تميز أو رعاية! هذا الطرح برعاية المبدعين، ربما بدا متعارضا مع مواهب تبقى حبيسة في صدور أصحابها، ولحين تتفجر بعيدا عن أي رعاية. وبما يعزز الرأي القائل إن الموهبة الحقيقية قادرة على الصعود بصاحبها حتى لو حاربها المحيط والبيئة! وربما فسر ذلك، الاضطهاد والنفي الذي تعرض له بعض الفنانين في بداية حياتهم، لكونهم خرجوا عن مألوف زمانهم وبيئتهم، وكيف أن العالم كرمهم واعترف بمواهبهم بعد موتهم!

نحن نرى أن الفنان المبدع وبقدر ما يتحتم احتضانه ورعايته في صغره بقدر ما يجب أن تترك له فرصة أن يعيش حياته العادية مع أقرانه، وذلك حتى يستطيع أن يتشرب بتفاصيل وعوالم وحرارة وخصوصية بيئته. وكذا نرى ضرورة تكريم الفنان المبدع، ووضعه في المكانة التي تليق به، كي يكون له ذلك بمنزلة الحافز المحرك للعطاء المتجدد.

إن نماذج فنية مبدعة تبدو في الظاهر أقرب بسلوكها إلى النمط العادي، إنما تخفي خلف ذلك نظاما خاصاً بها ابتدعته لنفسها، فالظاهر للعيان أن الروائي نجيب محفوظ يحيا وسط أبناء شعبه ودون أي تميّز عنهم، ولكن القريب من حياة محفوظ، يعرف كيف أن الرجل يعيش وفق نظام صارم لا يفارقه، ولا يحيد عنه، سواء في قراءاته أو نظام حياته الخاصة. وما يجعله متميزا وخاصا وأبعد ما يكون عن الرجل العادي بهمومه ورؤاه، والقول موصول كذلك لحنا مينة، وسعدي يوسف، وسعيد عقل، وحسن سليمان، وسليم سحاب، وفاتن حمامة.

وربما، هذا التميز وهذه الخصوصية تشكل أحد أهم المحفزات التي تدفع بالجمهور لمتابعة إبداع الفنان، للوقوف على خبايا حياته، والتي تعنى بشكل ما وقوف الجمهور على جزءٍ من حياته الخاصة. وسواء كان الفنان قريبا من النمط العادي، أو كان بعيداً عنه، فإنه وفي جميع حالاته إنما يمثل قيمة كبيرة، وعملة نادرة، بحاجة إلى معاملة خاصة، وبما يفجر طاقاتها الإبداعية، والتي تنسب إلى المبدع والبلد وربما العالم!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


أحمد معلا

الأبيض لونٌ: تجلياته الطبيعية تظهر واضحة في الغيوم والثلوج والحليب والقطن والجبس وعيون الناس وأسنانهم، فتمنح اللون حضورا خاصا في الثقافات المتنوعة لبني البشر: حمامة بيضاء، علم أبيض، عرق أبيض، كذب أبيض، أيادٍ بيضاء، زهور بيضاء، خبز أبيض، (كارت بلانش).

أحمد معلا - سورية

ليس مجرد لون.. أنه عالم من التجليات

الأبيض

يا أبيض يا أسود: بيّضت وجهي، ووقّعت على بياض... أترك بياضا وأكمل.

وكانت العرب تقول: ابيض وجهه، أي سرّ وتهلّل، وكذا عن الشمس تقول: البيضاء. والليلة البيضاء التي يطلع قمرها من أولها إلى آخرها، والحجّة البيضاء: البيّنة القوية.

فلانٌ أبيض: نقي العرض. والموت الأبيض: المفاجئ الذي لم يسبقه مرض يغير لونه. والبياض من الأرض: ما لا عمارة فيه.

وكانوا يكنّون الأسود، بأبي البيضاء تحببا.

الأبيض ناصع ولمّاع، براقٌ أو ناشف، جاف كامد، (متٌ).

الأبيض الماسيُّ لؤلؤيٌ أو عاجي. وهو يصفرُّ مع الزمن إن كانت تركيبته مما يقبل الاصفرار. ومع هذا فإننا لا نقول إنه: مزرقٌ أو محمرٌ، لأنه في حال كهذه يتحول اسما: إلى سماويّ كاشف، أو زهريٍّ فاتح.

الأبيض لا حار ولا بارد، إلا من الظل والنور. أما الأسود فيدفأ أو يبرد نتيجة مزجه بالأحمر أو الأزرق.

الأبيض في استخداماتنا الفنية - هو أبيض الزنك أو التيتان أو الفضة أو الرصاص. و المفاضلة تتمُّ بانتخاب من يصفرَ في الآخر.

النصوع: الصفاء والوضوح. صفة للون عموما وإن شاع استخدامها مع الأبيض لحضوره المتألق الوهّاج والطهراني.

لكن مزج الأبيض بالألوان صباغيا «كيميائيا» يطفئ الألوان أيّا كانت، ويمتص وهجها وبريقها، فاقدا هو الآخر نصوعه وتألقه.

لهذا استثنى «بونار» من ملوانته اللون الأبيض في محاولته بعث الحياة في التصوير. لابد أنه شهد بوعي كيف يموت اللون عندما يمتزج بالأبيض. فإذا كان اللوم مجسّد

التعبير الرئيسي في العمل الفني، ستلد الخطوط من تجاور (الضربات واللطشات والمسحات)، التي نوظّف الفرشاة من أجل تحقيقها. الابتداء بالرسم ومن ثم إضافة الألوان لا يقود إلى تأثير لونيٍ موحد وقوي بإيقاعاته المتعددة. إذ كان للألوان أبعادها وإشعاعاتها الخاصة التي تتجاور أو تتطابق لتمنح الفضاء البصري المشاهد قيما مغايرة لقيم الخطوط المرسومة. ولعل هذا ما حدا ب «الغريكو» إلى القول: نعم، إن «مايكل أنجلو» نحّات عظيم، ولكنه مصور فاشل.

الأبيض يمتلك خاصية الترجيع والعكس بنقاء، وهي ميزة لا تمتلكها بقية الألوان، ولهذا فقد استخدم على نطاق واسع كأساس في التصوير. فلو شففت الألوان ووضعت على مساحات بيضاء، فإنها ستنعكس تلقائيا بنضارة. لكن لو جُربت هذه الطريقة على مساحات ملونة صفراء أو حمراء... فإن النتيجة ستكون غير أمينة لشروط الترجيع والانعكاس. خيبة أو خيانة، شكّلت أسلوبا لخلق ملوانة مغايرة.

❖❖❖

الأبيض منير ومشعٌ ومشرق وبشوش ومتهلل وطلْق ومبرق.

الأبيض الشمس، «البيضاء» كما أسلفت العرب.

لقد كان الفيزيائي «رومفارد» أول من أكد في ١٧٩٧ أن الألوان لا تنسجم حتى يكون مجموعها (الأبيض). لجأ إلى ألوان الطيف، فعزل الأحمر عن جميع ما تبقى من ألوان: الأصفر والبرتقالي والبنفسجي والأزرق والأخضر، وجمع هذه مع بعضها فحصل على اللون الأخضر. وهو اللون المكمَل للأحمر. وعند جمعه للأحمر والأخضر فإن الضوء سيعود إلى حالته الأولى (أبيض).

هكذا هي العملية فيزيائيا. أما إعادة التجربة صباغيا فستجعلنا أمام نتيجةٍ مغايرة: مجموع هذه الألوان هو رماديٌ مسود.

يبحث الإنسان عن التوازن اللوني كحاجة وضرورة. إنه جزء حيوي من علاقته مع الحياة والطبيعة. والانسجام هو توازن لنظام القوى، وضبط لمجموعة من القيم في منظومة محددة.

تأمَل مربعا أحمر، ثم أغمض عينيك فتراه أخضرا

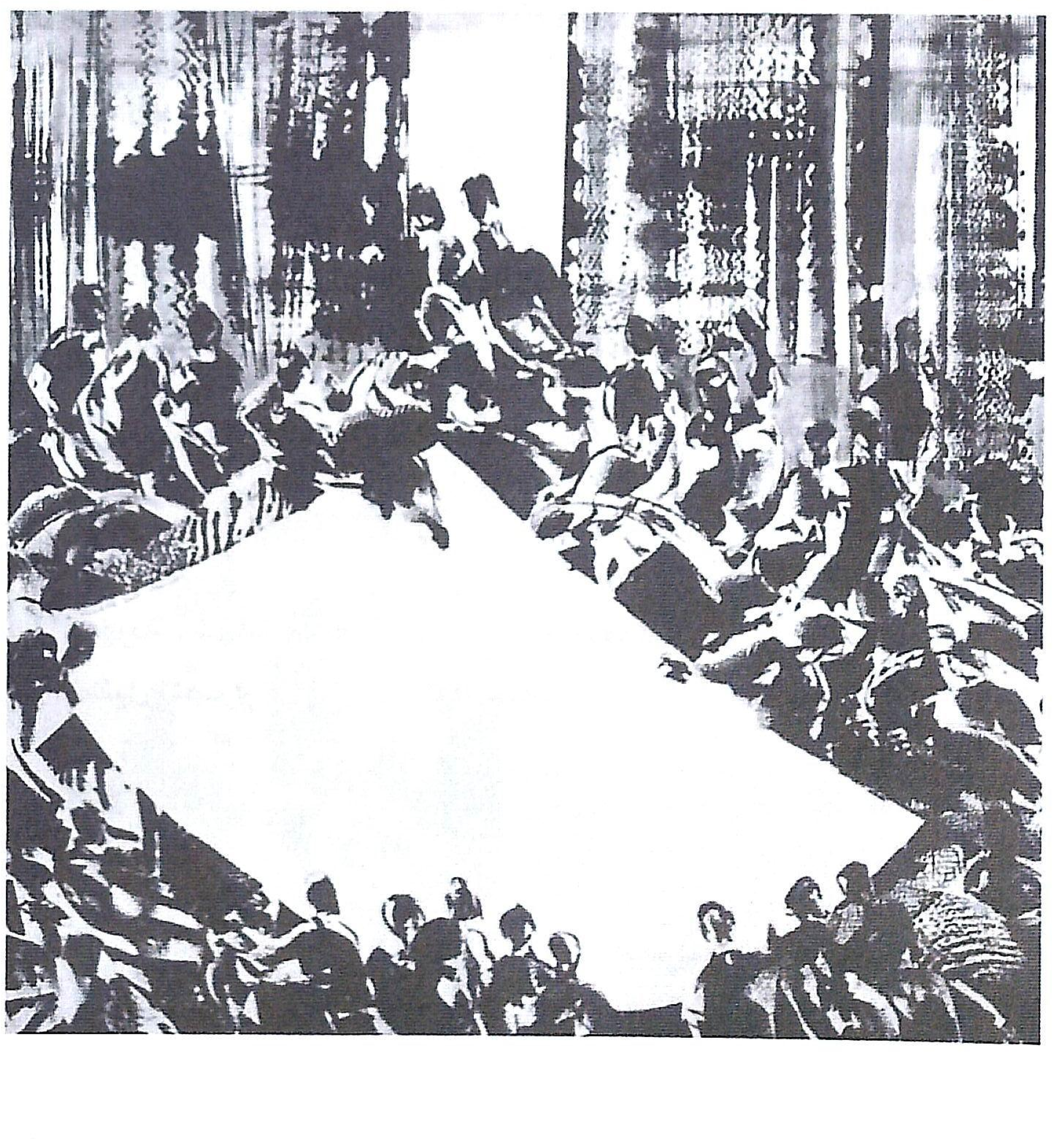
العين تتطلّب هذه الميزة لإنجاز عملية الإبصار، وتحتاج إلى اللون المكمل كضرورة لإنجاز ظاهرة التضاد المتوالي أو المتسلسل.

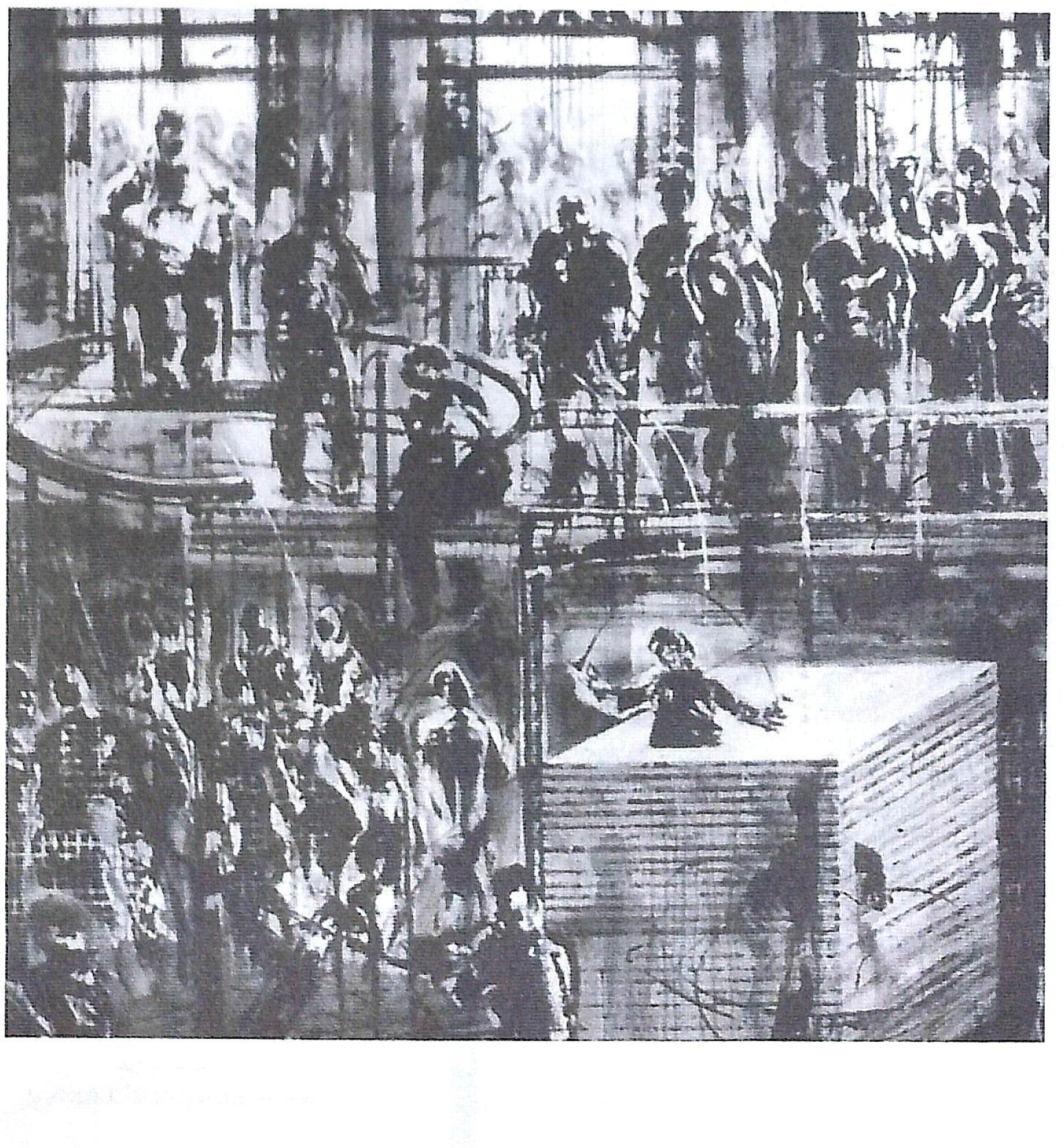
مربع رمادي على مساحة صفراء سيميل إلى البنفسجي وأنت تنظر إليه. مربع رمادي مشابه على مساحة بنفسجية، ستراه يميل إلى الصفرة، وهذه ظاهرة أخرى: اسمها التضاد بالمعيةً أو التضاد المتزامن.

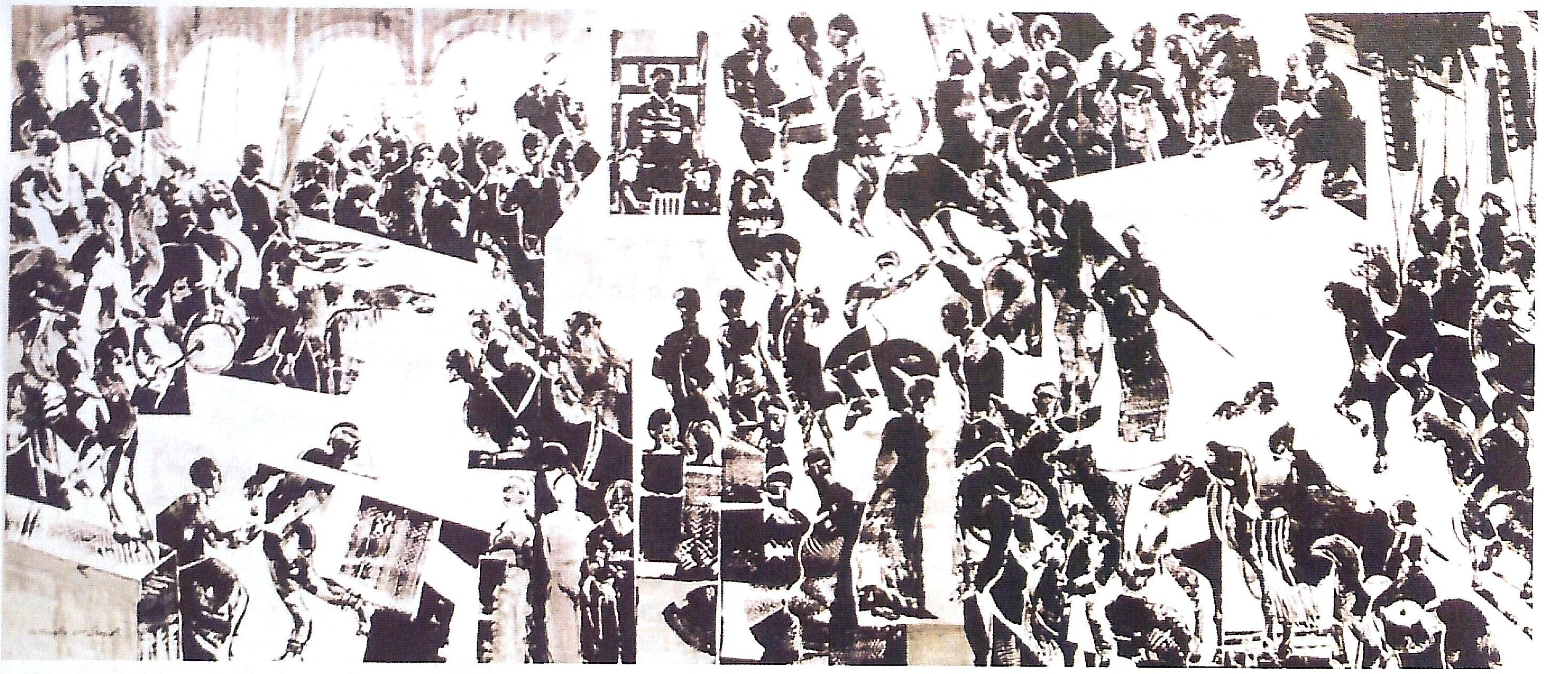
إذا مزجت لونين أو ثلاثة، وكانت النتيجة رماديا محايدا، فإنك تعمل على إنجاز انسجام وتوازن لوني. أما إذا كانت النتيجة غير ذلك، فإنك تبحث عن التعبير التشكيلي، والأمثلة كثيرة في تاريخ الفن. بمعنى آخر: لست مطالبا. بإنجاز انسجام لوني أو توازن. فبالإضافة إلى هذا هناك علاقات كمية بين الألوان، ومدى للنصوع والنقاء، والحرارة والبرودة، والانطفاء والإشعاع، تلعب جميعا أدوارا متعددة في محاولتك إنجاز انطباع أو تعبير.

لنقل إذن - فيزيائيا - إن الجسم الذي يعكس كل ألوان الطيف (أشعة الضوء الأبيض) ولا يمتص منها فإنه سيكون أبيض. أما الجسم الذي لا يعكس أيا من ألوان الطيف ويمتصها جميعا، فسيكون أسود. وكذا الجسم الأزرق المضاء بمصباح برتقالي، يكون أسود. لون الجسم ولون الإضاءة، ولون الضوء والظل واللون المعكوس، تلعب جميعا أدوارا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com







دقيقة في إخراج الشكل وتسليمه للعين.

❖❖❖

ينتج نظام الألوان في الواقع الفيزيائي حقيقة صورية مفادها: جميع ألوان الطيف مع بعضها ينتج اللون الأبيض.

هذه الحقيقة تبدو مترجمة إلى حقيقة مماثلة في الواقع الكيميائي للألوان: مجموع الألوان المماثلة تنتج اللون الأسود، أو الرمادي المسود.

أبيض الفيزياء هو أسود الكيمياء!

الأبيض هو الأسود، كلياً إذن!

هل الضوء عتمة؟

منع الضوء من الوصول ينتج العتمة.

الظل نتاج جسم وقف في وجه الضوء.

الجسم عتمة، الضوء عتمة.

الوضوح غموض، الغموض وضوح.

الإنسان بلا ظل ميت.

الأسود الأصل، والأبيض طارئ.

الهيولي سوداء، وتشكيلها أبيض.

الأسود المكان، والأبيض الزمان.

انطفاء الشمس إلغاء للون.

الدماغ والعين مسؤولان عن اللون، وهو غير موجود دونهما. في آنية الرؤية عند الإنسان ثلاثة مراكز مسؤولة عن الأصفر والأحمر والأخضر، ترى الألوان من خلالها، إن اختلط اثنان أو أكثر، أو تعطل أحدها أو أكثر أصبنا بعمى الألوان.

العقل المرجع ابن العتمة والعماء الأول.

العين ابنة الضوء والحاضر.

العين عنوان الذاتية، بصمة شخصية، أداة من الأدوات الحسية، عضو الإبصار، ارتباطها العضوي بالمصور يجعل منها ممرا محايدا للاستقبال والإرسال البصري، أو لنقل قناة متواطئة، إذ تأنس للشكل المشوه الناتج عن عطب فيزيولوجي في المصور وكأنما كل شيء غاية في التمام.

العين أنبوب الإبصار، تختلف من شخص لآخر تاركة آثارها على البصيرة، كونها تمرر ما تستقبل وترسل في خصوصية تركيبتها. العين عضو الإبصار لا تراقب، عين جوانية هي التي تفعل.

عندما كان الأديب الصديق حمزة عبود يكتب نصه الشعري في باريس كنت ألفت انتباهه إلى استكثاره من ظروف الزمان والمكان التي تتوازع نصه كتعبير عفوي عن القلق والاغتراب والخوف من المجهول، الذي يهدده وأسرته الصغيرة، ويؤرق داخله المضطرب في هجرته القسرية. وكذا، طفل باريسي كان يخفق في إيصال الدرب التي يرسم - في المنظر الطبيعي - إلى باب البيت! بل يرسمها واصلة إلى جانب الباب.

استثناء مؤرق بالنسبة إلى أترابه. وقد تُوبع من قبل طبيبة مختصة، ولم يلبث الأمر أن تَكشف عن ظاهرة مهمة: العطب الفيزيولوجي، كما النفسي يتجلى في المنتج الثقافي الذي نقدمه. لقد تبين أن الطفل كان يعاني عدم إمكان التبول في المكان المخصص داخل المرحاض وإنما بجانبه! نتيجة ميل ثقب التبول عن محور عضوه التناسلي. وقد أجريت للطفل جراحة حلت المشكلة على كل الصعد.

ما ينطبق على هذين المثالين ينطبق علينا جميعا، ولاتزال نرصد أخطاء تشريحية تتكرر عند بعض الرسامين على الرغم من إتقانهم لرسم بقية الجسد: أو أننا نلاحظ أشياء كثيرة نستهجن عدم اتساقها، لكنها تبقى طبيعية وليست بحاجة إلى تبرير بالنسبة لصانعيها.

❖❖❖

الأبيض الثمرة أم الجذر؟

الشجرة كلها أم الأرض التي تنبت فيها؟

هل الأبيض الصفر أم اللانهاية؟

الأبيض أساس للوحة، بل الأبيض أسها.

المساحة البيضاء: ورقة، قماشية، قطعة خشب أو جلد...

هذا كذلك: مساحة، طول وعرض، ولكنها تمتد لتغدو فضاء.

أي المكان والزمان معا.

حقيقة، نحن لا نرسم داخل هذا الفضاء، إنما نسبح.

ليس في كل مرة ننتج لوحة أو رسما، إنما بعد وعينا لكل ما شكلنا منذ أبصرنا، وإلى الغد الذي نتبناه مشروعا.

فضاء الأبيض هذا، والذي يبدو بالنسبة للكثيرين فارغا، ممتلئ حدود الفيض. إن ما ننجز، ويظهر كقشرة ملونة على سطحه ليس إلا تحليقا بين فضاءات تكون الأبيض. أعمال محتملة وأخرى متحققة لجميع من سبقونا، ممن شاركوا في الميراث الفني للعالم الذي نعيش فيه.

نهاجم هذا الأفق الفضاء، أو نتوسله، نغرق فيه بحنان خاشع، أو نبتزه، ونعلن لقاءات ما فيه، أو نتقصدها ونتناسى أو ننسى، ونشتاق لأن ننغل فيه ونضيع، فلا نسمع الحبيبة وهي تطرق باب المرسم لوقت طويل. ثم نعتذر لها «ببلاهة»:

(والله، أسمعك، لكني... نسيت أن أقرع الباب من الخارج، يتطلب ممن في الداخل فتح الباب).

شوق للتوهان والغفلة، شوق لتلك اليد الأثيرية وهي تمسك بيدنا الطينية، وتدفع بها عبر الفراغ، حمراء، صفراء، زرقاء... غبطةً نشوى، واستهتار بالعافية والوقت، نزيف شهي، وإهراق للعذوبة، افتضاض صنائع عذراء كما يرى الطائي، واغتراب ميتافيزيقي إلى حقل الغريزة حيث يكون الإنسان رساما ولا شيء آخر، والسكر يافع أصفر، والمجزرة أوراق دفلى.

حفرة بيضاء إذن، وتخلع ثيابك الملونة عند حافتها، وتهوي في صعود إلى حيث يتحد النور بالظلام، ويغدو الأسود أبيض، والنور عتمة، في دوران يتكاثف ويتمحور ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قليلة هي المعارض التي تحظى بهذا الاحتفاء الجميل. الكثيرون من محبي الفنون الجميلة حضروا إلى قصر الفنون ومتحف الفن الحديث ليلتقوا مع منير كنعان ذلك الفنان التشكيلي الذي رحل عن عالمنا مخلفا الكثير من القيم الفنية الرفعية التي مهدت من بعده طرق الإبداع الجديد، والذي يعتبر إسهام كنعان فيه من الحلقات المهمة التي وصلت بين الكلاسيكية والحداثة عبر طرائق جديدة في فننا التشكيلي العربي.

سعيد الكفراوي - مصر

ستون عاما من الفن

مصر في عيون كنعان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع ميلاد كنعان، يقول الفنان التشكيلي أحمد فؤاد سليم: «ولدت جوقة بكاملها بدت كما لو كانت شاهدة عليه، وعلى برهانه في الفن، بل وعلى تجاربه الفجائية في إعادة ترتيب الجمال، وكسر الخوف، وإسقاط الحياد، والاتحاد مع الغامض الذي يعيد صنع العالم وفق ملكات العقل».

الحضور الكثيف للمعرض من الزائرين يجعلك تطمئن بأن الوجدان المصري ما يزال بخير، وما يزال يحتفي بقيم الفنون التي تكونت عبر التراكم الثقافي خلال المائة سنة الماضية.

ليلة الافتتاح، محمد حسنين هيكل يسير وحده متأملا بلا مواكب.. وزير الثقافة تقوده الكاتبة سناء البيسي زوجة الفنان ومعها طاقم الوزارة.. إبراهيم نافع بصحبة وجوه من مؤسسة الأهرام يسيرون تحت الضوء وعدسات التصوير.. وبقية الزوار يشاهدون، أعمارهم متباينة، وحفاوتهم تؤكد منزلة منير كنعان في فننا العربي المعاصر.

المعرض تحت عنوان «مصر في عيون كنعان - ٦٠ عاما من الفن»، وعبر تأملك اللوحات على الجدران، تجتاز من خلالها مراحل مغامرة الفنان، وبحثه عن أشكال جديدة يؤكد بها مساره الفني مستلهما مدارس الحداثة الفنية عبر نصف قرن أو يزيد، منذ الأربعينيات حتى وفاة الفنان في العام ١٩٩٩.

منذ انطلاقته الأولى في الأربعينيات، حيث جاء ترتيب عرض الصور تعبيرا عن هذه المراحل فمنذ مرحلة أولاد البلد التي بدأها بالفحم والباستيل والألوان المائية متجولا وباحثا في أجواء القاهرة الفاطمية وأحيائها الشعبية. ثم انتقاله لمرحلة نحو المجهول والتي بدأ فيها باستلهام أول تجاربه التجريدية في العام ١٩٤٥. ثم ممارسته لفن الموديل العاري للبحث عن معنى الجمال في الجسد، ودراسته التشريحية للجسد الإنساني، ومحاولته المبكرة في تجسد الموديل عبر رؤية تجريدية محلقة، ثم انتقاله لمرحلة تأمل المتغيرات التي حدثت مواكبة لثورة يوليو ١٩٥٢ وتجسيده للواقع على أرض مصر، بالذات الواقع النوبي، الذي رسمه كنعان بشفافية تقترب من الشعر، وأضاف لمعنى الشخص في الواقع معاني جديدة بالذات فيما صنعه من تماثيل نحتية.

في الفترة ما بين عامي ١٩٥٩ - ١٩٦٣ يقدم مغامرته الجديدة في البوب آرت مستخدما أشياء الحياة الرثة الخيش والنوافذ المتداعية وقطع الخردة والمسامير، تعبيرا عن حياة الإنسان وصور من الشارع المصري، صادما الوعي التشكيلي المستقر بمغامرته الجديدة النافذة.. وتأتي مراحل الحوائط، والكولاج عبر الإيقاعات التي تميزت بدقة هندسية شديدة التعقيد والتصميم المتناغم. حتى آخر مراحلة الفنية والتي أطلق علبها فضائيات التي لخصت تجربته الفنية، ومنها استخدم أكثر المواد تحررا وانطلاقا، ليؤكد من خلال هذه المرحلة ثراء عطائه الذي تركه عبر سنواته الطويلة، والتي لم يكف فيها عن الإنتاج المتواصل، والمغامرة التي تفتح وعينا على الجديد والمعاصر.

بعد استعراضك للوحات، واكتشافك حدود مغامرة هذا الرسام الكبير تجده وقد اتخذ موقفا حادا مع الذات.

هذا الموقف الحاد مع الذات، وهذا البحث المضني في محاولة الفنان لإضافة شيء يخصه هو ما جعل من كنعان أحد الرواد في فننا المصري التشكيلي الذين قدموا لنا الكثير من المضامين التي تلقوها بعد أن تفجرت في أوروبا بالذات بعد الحرب العالمية الثانية واستطاعوا أن يطوعوها لتتلاءم مع الوجدان المصري.

كان كنعان أحد هؤلاء الرواد الذين تمتعوا بفطرة التقاط لحظة الإسهام الأولى في الإبداع الفني، وكابد ممارسة الجديد المغاير وباختياره الحرفي أراد أن يسلك دروبا جديدة كانت طوال الوقت موضع اختلاف بين نقاد الفن ودارسيه.

أذكر أنه عندما عرض أوائل الستينيات في معرض تجريبي أخشاب قديمة، ونوافذ شائهة، وقطع من زجاج الطريق، وخيش ملون، ومسامير مدقوقة في أخشاب قديمة شائعة. كان المعرض صدمة للواقع التشكيلي حينذاك، لم يفهم الناس سر ذلك الغموض، ومدى حدود هذه المغامرة، وتعرض كنعان لهجوم ضاري من الفنانين والنقاد على السواء.

وكان كنعان وحده الذي يعرف حدود اكتشافه ومغامرته، والذي كان يدرك أن الأشياء تعيد خلق زمانها من جديد، وأن ركام القديم يحتاج لجمال مجهول، ولإعادة تاريخ الأشياء عبر اللوحة واللون وأنساق المساحات لخلق جسارة المغامرة وكسر سيطرة المألوف والثابت. في ركن من المعرض يوجد قسم للبورتريه لسيدة تضع رأسها على كفها وترسل نظرة إلى لاشيء، وبيدها خاتم من الذهب بفص أزرق مثل التميمة. أي حياة وأي غموض في نظرة العين، حين تسبح اللوحة في ذلك اللون الأزرق الحلمي، ويشرق ذلك اللون الوردي في الوجه الحالم لامرأة ربما غابت بالموت، لكنها متجسدة بريشة الفنان وخطوطه التي تتعمق فكرة البعث حيث نهايات الأشياء تكون بدايتها.

في لوحة «الوطن» والتي رسمها كنعان العام ١٩٤٨ عدد من المصريين، أفندية، ورجل دين، وتاجر، يجلسون على مقهى وأمامهم ضابط إنجليزي يقف متغطرسا فيما تظهر على وجوه المصريين بسمة ساخرة.. الوطن هو تلك البسمة.. هو الثقة التي كانت عامرة في يقين ذلك الوقت، والتي ثبتها كنعان على الورق لتكون لحظة خالدة لزمن كان شامخا بدأه كنعان من حدود الواقع حتى آخر حدود التجريب. لقد كانت أعمال الفنان «منير كنعان» خلال مراحلة المتعددة تعبيرا عن ذاتية متخيلة، داخل دائرة المجال الأوحد الذي يبحث عنه الفنان الذي يسعى إلى استحداث أشكال فنية جديدة تلي مغامرته الفنية، التي كانت دائما بحثا عن الجديد والمستحدث حفظت له مكانا خاصا بين رواد فننا التشكيلي المعاصر

تصدرت أعمال الفنان الراحل منير كنعان جدران قاعات قصر الفنون ومتحف الفن الحديث بالقاهرة فقد عرضت له أكثر من ألف ومائة لوحة في معرض لم تشهد القاهرة له مثيلا من قبل بعنوان «٦٠ عاما من الفن ١٩١٩-١٩٩٩» «مصرفي عيون كنعان».. قام بافتتاح المعرض الفنان فاروق حسني وزير الثقافة ود. أحمد نوار رئيس قطاع الفنون التشكيلية ولفيف من النقاد والفنانين ومتابعي فن كنعان.

عادل ثابت - مصر

كنعان في مرسمه

منير كنعان

١١٠٠ لوحة تقول: الصدق هو حبل النجاة

تضمنت قاعات قصر الفنون بأرض الأوبرا مراحلة الفنية التي بدأت بالتشخيصية منذ عام ١٩٤٢ مرورا بالمراحل المتعددة: نحو المجهول، الموديل، مصر في عيون كنعان، النوبة، المجهول لا يزال، كما تضمنت جدران متحف الفن الحديث مراحل: الحوائط، والحالة النفسية، إنتقال، إيقاعات، مجموعة روما، فضائيات.

ولكثرة الإنتاج الهائل الذي قدمه كنعان للحياة الفنية المصرية فقد تتداخل عنده بعض المراحل مع بعضها الأخر، فليست هناك فواصل زمنية محددة لمراحل إنتاجه الفني، فكل تجربة تعكس آثارها على التجربة التي تليها، تأخذ منها وتعطيها، وتؤثر فيها وتتأثر بها، شأنه في ذلك، شأن كل فنان قدير منتج، متابع لحركة الثقافة الفنية المحلية والعالمية، وله تجاربه اليومية الخاصة التي تزدهر وتنمو يوما تلو الأخر.

يقول الفنان منير كنعان: «في تجربتي، كان الصدق هو حبل النجاة، فبعد أن أنتهي من اللوحة وتحل البرودة بالماكينة الداخلية، ويصيب الهدوء كل شيء، أذهب لمشاهدة اللوحة وأكون شديد القوة في الحكم، إلا أني إذا ما كنت أقدم أعمالا جديدة تماما وخارجة على المألوف فلا مفرّ من الخضوع لنقد على المستوى نفسه. وهذا ماكنت أفعله، لذلك لا توجد لدي لوحة تكرار لأخرى على الإطلاق، هناك رابطة ولكن التكرار مستحيل وهذا ما أرهقني».

بدأ كنعان علاقته بالفن أكاديميا ذوخبرة تكنيكية مدفوعا بموهبة فذه صادقة، وقد عرف منذ أن التحق بالعمل في الصحافة المصرية العام ١٩٤٥ بدقته الشديدة في إبراز تفاصيل الأشياء، خاصة الأجسام، وقد طالعتنا رسومه وقتها من خلال إصدارات مؤسسة دار الهلال، وآخر ساعة عن مؤسسة أخبار اليوم.

ولد منير كنعان بالقاهرة العام ١٩١٩ وقت أن تفجرت ثورة ١٩١٩ الشعبية التي كان من أهم إيجابياتها تغيير آليات التلقي عند الناس وشحذ إرادة التغيير فيهم.. ولقد أحدث العديد من الصدمات في الحركة التشكيلية المصرية ، وكثرت التساؤلات في معارضه المدهشة منذ الستينيات.. ولا شك في أنه يُعد من رواد الحركة التجريدية المعاصرة في مصر حيث بدأت تجاربه الفنية في العام ١٩٤٦.

ونتيجة لهذه الصدمات المتتالية، فقد أشار الكثير من الكتاب والنقاد في مصر لأعماله التي حملت الغرابة والإبهار لجمهور المعارض والنقاد والفنانين.. وكان من أبرز هذه الكتابات للفنان والمفكر السيريالي جورج حنين والفنان الكبير حسين بيكار ومنير حافظ وصلاح جاهين وعبدالفتاح البارودي والفنان رمسيس يونان.. وكثيرين آخرين.

قال الفنان جورج حنين:

إن كنعان يزرع مسامير لكي يسقط المساحة، ويستعمل الخيط كي يفك العقد، ويستخدم مصاريع الخشب لكي يرى خلال وإزاء كل شيء، وبخيوط الحديد يشيّد أسوارا، وهذا هو سيد المتناقضات وآمرها، المصور الحصين الذي يجعل المادة تعبر عما هو خاص بالإنسان وحده».

وكتب عنه الناقد عبدالفتاح البارودي العام ١٩٦١ قائلا:

إن كنعان مثلا لم يكتب مقالا ولم يرسم أجسادا، فكيف تفسرها بالكلام..؟ إن أي كلمة تضاف إليه ستضيف معنى لم يقصده ولهذا تعمد الا يطلق على لوحاته أسماء لأن التسمية تحديد ولا حاجة بنا إذن إلى فتح القواميس للبحث عن ألفاظ تفسيرية لهذه الرسوم، وعلينا فقط أن نتأملها لنعيش في تجربته ولو بطريقة المحاولة الشاقة».

وكانت صدمة الفنان صلاح جاهين أكبر عندما كتب يقول:

«إن مقدرة الفنان كنعان لا يشك فيها أحد، وهو لم يلجأ إلى مثل هذه الشطحات لعجز أو قصور، ولكن لأنه «يريد» ذلك، وقد أعجبني أنه يريد فيفعل ما يريد».

وعلى الرغم من الإيجابيات والسلبيات التي صادفها كنعان تجاه تجاربه الفنية، إلا أنه كان مدفوعا بقوة قاهرة باطنة لا يمكن لها التوقف، تماما كثورة بركان أو إعصار، واستمرت معه ثورته على التقاليد الأكاديمية، فاستخدم النوافذ الخشبية المتهالكة وقطع الخيش وأجزاء من السلك والغربال في التعبير عما يعتمل في نفسه من بركان يرغب في التخلص منه وإخراجة في شكل أعمال فنية متميزة.

كانت حقبة الأربعينيات هي إنطلاقته الأولى نحو الواقعية الأكاديمية فكان يؤمن بصدق اللحظة.. وكان متمردا على النمط التقليدي.. على الرغم من مقدرته الفذة كرسام متمكن عالما بعناصره ومفرداته وملما بأصول وتقنيات المهنة.. فأنتج في هذه الفترة الزمنية الكثير من لوحات الوجوه الإنسانية التي تنم عن قدرة وتمكن في التجسيم، والحفاظ على النسب والتشريح خاصة تلك التي رسم فيها لوحات الجسد العاري. ويعتبر الفنان الراحل منير كنعان أحد فرسان جماعة «نحو المجهول» التي اقامت معرضها الأول التاريخي بقاعة هدى شعرواي حيث ضمت الجماعة فؤاد كامل ورمسيس يونان.

وقد تميزت أوائل فترة الأربعينيات عند كنعان برسم المقاهي والأسواق والمساجد والشوارع القديمة... خاصة تلك الأعمال التي أنجزت في أثناء عمله في الصحافة.. لكن المدهش في الأمر تحوله المفاجئ نحو الأسلوب التجريدي في فترة وجيزة.. وإن كانت رسومه التحضيرية السابقة لهذا التاريخ بالإضافة إلى شخصيته المتحررة.. قد أعطت خلفية لهذا التحول، ولا شك في أن مجموعة الأعمال التجريدية الصغيرة التي أنجزها ما بين عامي ١٩٤٢-١٩٤٤ والتي أطلق عليها اسم «التجريدية التعبيرية» قد كشفت النقاب عن شخصيته المتحررة المتمردة، واختياره للحرية ضد كل شيء مألوف، لذلك فقد نجح في إنشاء علاقة تصادمية مع الحركة الفنية التشكيلية من وراء

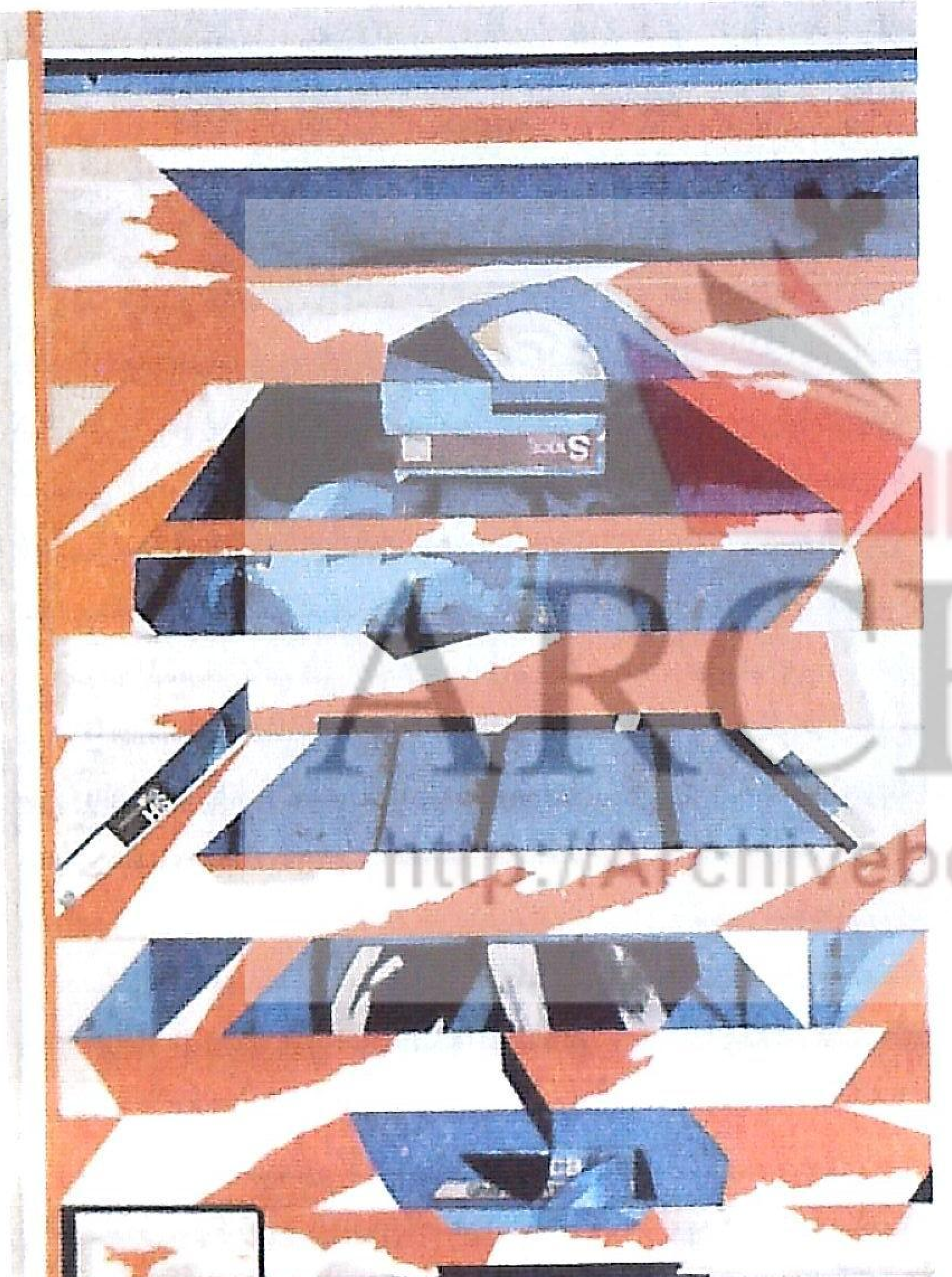
بورتريه لوجه من الماضي

تجريد

مصر في عيون كنعان - الخمسينيات

فضائيات - ١٩٨٩

مرحلة إيقاعات السبعينيات


فضائيات - ١٩٩٥

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلك المعارض المدهشة..

ضم هذا المعرض الضخم حوالى اثنتي عشرة مرحلة فنية للفنان منير كنعان.. وفي كل مرحلة أنتج فيها أعدادا هائلة من اللوحات التي تكاد تثبت نضج كل مرحلة، لينتقل بعدها إلى مرحلة أخرى، ففي بوادر مراحله الفنية «البواكي ١٩٤٢-١٩٤٥» رسم فيها بألوان الباستيل وأقلام الفحم والألوان الزيتية والمائية معبرا من خلال تلك الخامات عن القاهرة القديمة بأحيائها الشعبية ومساجدها وموالدها ومقاهيها وأسواقها، وكانت أغلب لوحات تلك المرحلة تزدحم بالأبنية والبشر .

انتقل بعدها كنعان إلى مرحلة «نحو المجهول ١٩٤٥- ١٩٤٦» وتعتبر هذه المرحلة هي مرحلة البيات الشتوى لأول عمل تجريدي يظهرله، وظل صامتا تجاه التجربة.. لكنه اشترك به في أول بينالي دولي تشارك فيه مصر في «ساوباولو».

ثالث مراحل الفنان كنعان هي «الموديل ١٩٤٦-١٩٤٩» فقد استمرت هذه المرحلة معه حوالى أربعة أعوام، فقد توقف أمام الموديل لحظات طويلة.. خاصة الموديل العاري الذي فطن إلى أهمية إبراز مفاتن الجسد في رحلته الكشفية للبحث عن ينابيع الضوء وانسيابية التكوين، وقد أنتج الفنان في دراسات الجسد الإنساني العشرات من اللوحات التي تكشف عن أستاذية في التصوير، خاصة تلك التي نُفذت بألوان الباستيل والتي برعت فيها ريشته في إبراز المعالم التشريحية للجسد الإنساني.

ورابع هذه المراحل سميت «مصر في عيون كنعان ١٩٥٠-١٩٥٦» وهي التي اتسمت بتسجيل الأحداث السياسية المصيرية التي مرت بمصر.. في صمودها وحروبها ومعاركها.. وتضحياتها بالأطفال، فضلا عن تصوير رموز الثورة وجوانب من واقع الحياة المصرية.

ولم تفت الفنان كنعان منطقة «النوبة ١٩٥٦ - ١٩٥٩» التي تتميز بثرائها الفني، خاصة تلك البيوت التي رسم عليها الفنان النوبي بالفطرة كل رموز الحياة اليومية بما فيها الرحلات إلى الحج والعمرة ونقل معابد النوبة إلا أن الوجوه النوبية من السيدات والرجال قد أخذت جانبا كبيرا من لوحاته.. فقد صورها حينا بالألوان الزيتية، وحينا آخر بألوان الباستيل.

ولأن هذه الفترة الزمنية من حياة الفنان كنعان كانت تنوء بالأحمال الداخلية في نفسه من جراء تمرده على نفسه وفنه، وكانت التجريدية وتجربة «الكولاج» تداعبه.. ولأن تفاصيل التجربة لم تنضج بعد، فقد أطلق عليها تسمية «المجهول لا يزال ١٩٥٩-١٩٦٣» فأنجز خلال هذه السنوات مجموعة من الأعمال الدادية PopArt حيث نحى اللون جانبا، واعتمد على مفردات الحياة لينجز منها عمله الفني مستخدما الإطارات الخشبية القديمة وأفرخ الأبلكاش المحروق وقطع الخيش والنوافذ الخشبية المتهالكة، وقطع الأسلاك والخردة والمسامير والمقاطف والأوراق والرمال، وكان هدفه الأساسي الخروج لجمهوره بأعمال متجددة نابعة من الشارع المصري.. والواقع الاجتماعي الذي ينتمي إلى الأزقة والنجوع والحواري الضيقة.

وقد أخذت « الحوائط ١٩٦٠-١٩٦٤» من الفنان منير كنعان وقتا لا يستهان به، حيث سطر فيها عشقة للجدران القديمة والمتهالكة التي ترك عليها الإنسان بصماته طوال السنين.. وصور تلك الحوائط على لوحاته من خلال العجائن أو «الوسائط» التي ساعدتة في الحصول على نتيجة ترضيه ليصل إلى منتهاه الفني.. وتنوعت مساحات تلك الأعمال التي تصور الحوائط بين الصغيرة والمتوسطة والكبيرة، الأمر الذي أثرى تلك المرحلة بعدة لوحات .. وقد قام الفنان في تلك الحقبة بتنفيذ ملحمته الزيتية الضخمة في جداريتين بعنوان «مصر قديما وحديثا» نفذت على قطعتين لتوضعا متقابلتين في مبنى اللجنة المركزية على نيل القاهرة.

وتأتي بعد ذلك مرحلة «الرفض ١٩٦٧ - ١٩٦٩» حيث ظهرت علامة «لا» تعبيرا عن الرفض والتي أطلق عليها عنوان «الحالة النفسية» تعبيرا عن هموم مصر وشعبها وشعورها برفض الهزيمة العام ١٩٦٧،. وقد تحول «الكولاج» في هذه الفترة عند الفنان من مجرد قص ولصق إلى كولاج جديد مبني على إحداث حركة بصرية من خلال علامة الرفض (×).

ثم تجيء، مرحلة «الانتقال ١٩٦٨-١٩٧٠» وهي فترة قصيرة مزج فيها الفنان بين التصوير الزيتي والكولاج في أعمال اتسمت بالخصوصية في الكولاج..

أما «إيقاعات ١٩٧٠ - ١٩٧٩» فقد تميزت بالدقة الهندسية الشديدة، والدراسة العالية في التصميم.. كما تعتبر بداية مرحلة الكولاج وإن كان لها جذور في الخمسينيات احتفظ بها الفنان في مجموعته الخاصة.

وفي مجموعة «روما العام ١٩٨١» والتي عرضت بقاعة العرض بالأكاديمية المصرية للفنون، اختلط فيها الكولاج باللون عن طريق ضربات الفرشاة عبر مساحات واسعة لا تخلو من التصوير المطلق بأشكال خاصة بالفنان.

وفي مرحلتة الأخيرة وحتى وفاته في التاسع والعشرين من ديسمبر العام ١٩٩٩ والتي أسماها «فضائيات ١٩٨٧-١٩٩٩» كانت بمنزلة تلخيص لرحلته الفنية؛ حيث استخدام الفنان خامات أكثر تحررا لتكشف عن الجانب الفني الدقيق لشخصيته، وقد تصاعدت فورة العطاء في أعماله طيلة التسعينيات؛ وكأنه قد شعر بنهاية الرحلة.

منير كنعان: بطاقة

١٩١٩ ولد في القاهرة

١٩٤٠ بداية مشواره الفني

١٩٤٥ ابتكار أول لوحة تجريدية

١٩٤٥ بداية عمله كفنان صحافي حتى وفاته في التاسع والعشرين من ديسمبر ١٩٩٩

١٩٨٤ الجائزة الأولى تصوير في أول بينالي عربي دولي

١٩٩٦ كُرم من قبل الدولة في مناسبات عدة، توجت بحصوله جائزة الدولة التقديرية في الفنون

١٩٥٦ معرض نحو المجهول ثم العام ١٩٥٩ معرض المجهول لا يزال

١٩٨٠ تومو سيير معرض الفنانين العرب في قبرص

١٩٨١ معرض خاص بالأكاديمية المصرية للفنون بروما

١٩٨٦ معرض اتجاهات في الفن المصري الحديث مدينة نابولي

١٩٩٦ ضيف شرف بينالي القاهرة السادس

٢٠٠١ تكريم لاسم الفنان بمعرض صالون الشباب كما عرضت أعماله في العام نفسه بالمركز الثقافي المصري بباريس.

له مقتنيات بمتحف الفن الحديث قديما والأكاديمية المصرية للفنون بروما والجامعة الأمريكية بالقاهرة وجريدة الأهرام ومجموعة متحف هاواي الخاصة والبنك الأهلي المصري ودار الأوبرا ومعهد العالم العربي بباريس ومكتبة مبارك والمجلس الأعلى للثقافة ومتحف محمد محمود خليل بالإسكندرية ◆

راشد دياب اسم حاضر بقوة في الأوساط الفنية، وإضافة مهمة للنتاج التشكيلي السوداني. حفر لنفسه مكانة مرموقة على خارطة الفنون التشكيلية العربية المعاصرة بإنتاجه الغزير المتنوع (الرسم وتصوير زيتي، وألوان مائية وأكريليك وطباعة على الشاشة الحريرية وحفر على المعادن).

وقد عُرف راشد دياب بحركته الدائبة النشطة وبحثه التشكيلي المتواصل حيث أقام الكثير من المعارض الفردية في مختلف الأقطار العربية وأوروبا وأمريكا. وشارك في العديد من المعارض الجماعية والمحافل الدولية.

الكويت - يحيى سويلم

راشد دياب.. يجسد التراث بتأثيرات عصرية

راشد دياب في مرسمه بمدريد ١٩٩٦

وباعتبار أن دياب هو نبت أصيل للتربة التشكيلية السودانية، فمن الطبيعي وربما من الضروري أن نمر - ولو مرورا سريعا - على هذه التربة للتعرف على أهم ملامحها وبالتالي التعرف على مكانة راشد دياب داخلها وداخل الحركة العربية عامة.

تتميز الحركة التشكيلية السودانية الحديثة بتجاربها الخصبة الأصيلة وتياراتها المتنوعة التي تساهم بلاشك في إثراء الحركة التشكيلية العربية المعاصرة. كما تحتفي قاعات العرض في أوروبا وأمريكا بل ومتاحفها أحيانا ببعض فناني السودان وتقديم أعمالهم.

من الملاحظ أن الحركة التشكيلية السودانية الحديثة لها طبيعة خاصة شكل معالمها المكان والزمان. فقد أقامت ومنذ زمن علاقات حميمية مع الثقافات المختلفة للحضارات التي مرت عليها وتأثرت بها بتعاقب حقب التاريخ، فكانت المؤثرات الأفريقية بمفاهيمها البيئية وقيمها وعقيدتها بطقوسها وسحرها وبطبيعة الحال بعدها الجمالي البصري الغني بالعناصر والأشكال الذي أثرى بشكل واضح الأعمال الفنية الشعبية والأقنعة المزخرفة والإنتاج النحتي. كذلك جاءت تأثيرات الفن المصري القديم وحضارة النوبة، ثم تأثيرات الفكر العربي الإسلامي ورؤيته الفلسفية الأخلاقية، ثم تأثير الغزوات الاستعمارية وما رافقها من غزو فكري وتواصل عالمي بالتأكيد.

وفي تعريفه لهوية الفن السوداني يقول أحمد الطيب الزين: «إن التشكيل في السودان القديم أهرامات وتماثيل وخزف، وأغراض تتجسد، إنجاز لم ينقطع يتجدد بتجديد الصلات بالدنيا. فقد عرفت العمارة النوبية القيم المعمارية المصرية والقيم المعمارية الإغريقية والرومانية. وعرفت الأثر العربي في البحر الأحمر وقل مثل هذا عن الخزف والنحت والتصوير. كل ذلك تم في تفرد أفريقي وفي استيعاب ذكي للأثر، ومن ثم طرحه طرحا جديدا فريدا في السودان».

وقد ارتبطت الحركة التشكيلية السودانية المعاصرة - شأنها في ذلك شأن غيرها من شقيقاتها العربيات - بالتعليم الحديث بالمدارس والمعاهد الفنية والتي درس فيها بريطانيون آخذون بمناهج التعليم الأكاديمي في التشكيل. ومن أبرز من ارتبطوا بتلك المرحلة من تدريس وإدارة للفنون بعد مغادرة البريطانيين، شفيق شوقي وبسطاوي بغدادي والخطاط عثمان وقيع الله.

ومع بداية الستينيات ظهرت مجموعة من الفنانين بدأها إبراهيم الصلحي وأحمد شبرين، ثم انضم إليهم عدد آخر من الفنانين شكلوا ما أطلق عليه أنذاك بمدرسة الخرطوم. وهو الاسم الذي أطلقه الناقد «دينيس وليمز» على هذه المجموعة التي انبهر بإنتاجها التشكيلي المتميز في تلك الفترة، وكان يعمل أستاذا بكلية الخرطوم التذكارية للفنون. وكان من أهم ما يميز هذه الحركة استلهام التراث في محاولة للبحث عن هوية وطنية والأخذ بالموروث البصري الشعبي والوصول إلى إبداع متفرد أصيل.

ثم توالت بعد ذلك التجارب على أيدي مجموعة كبيرة من الفنانين السودانيين مثل مجذوب رباح، والعوام، وصالح الزاكي وتاج السر أحمد والنحات أحمد العربي وأحمد عبدالعال والفنانة كمالا إبراهيم وحسن الهادي وحسين جمعان وصالح عبده وحسن موسى وأجيال أخرى من بعدهم.

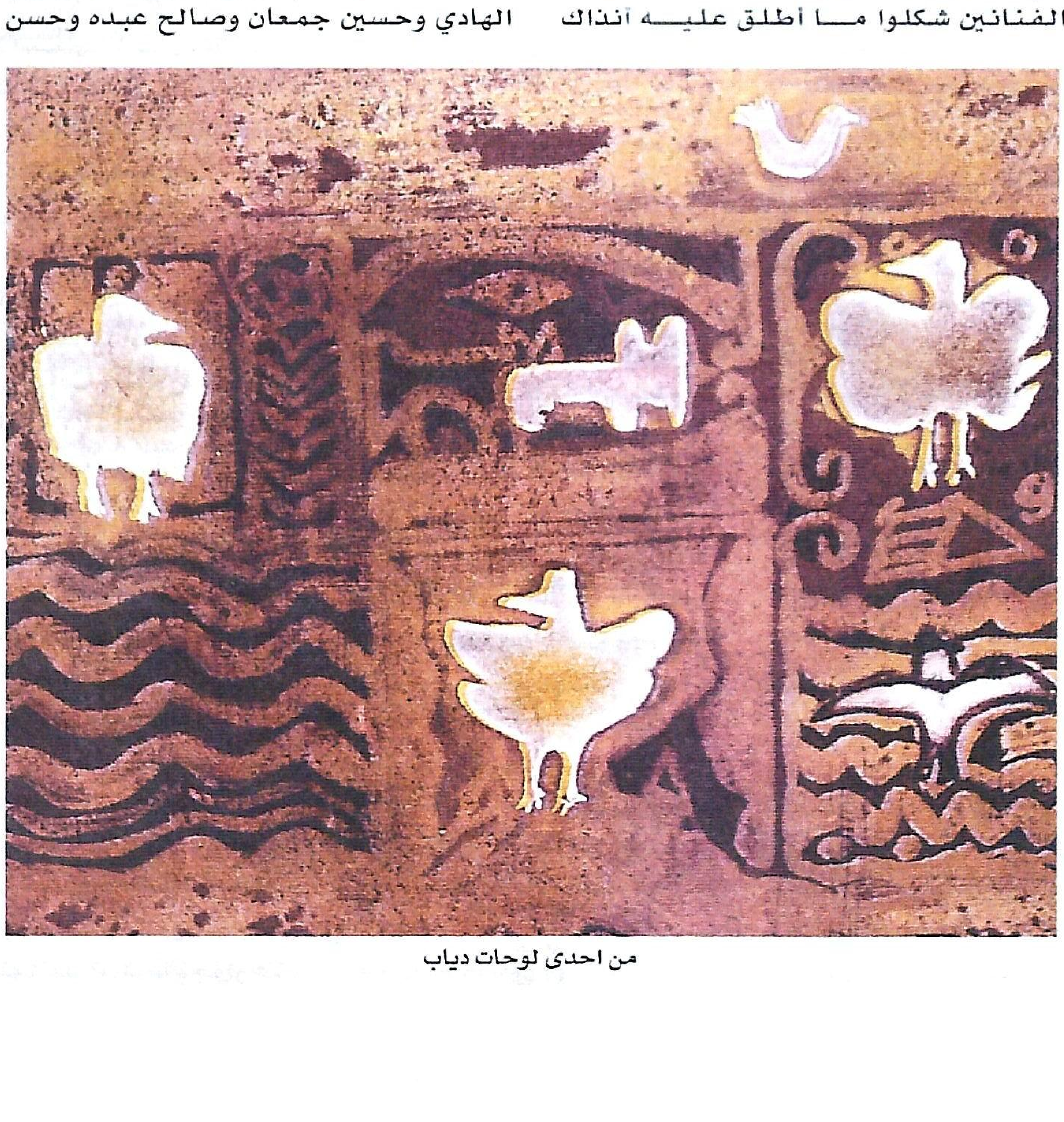
كما كان هناك بعض الفنانين سافروا إلى الخارج واندمجوا في المجتمعات الغربية التي درسوا وعاشوا بها مثل محمد عمر خليل الذي درس في فلورنسا ثم انتقل إلى نيويورك العام ١٩٦٧ ومازال يعمل هناك. وهو (المعلم) في فن الحفر حيث يمتلك تقنيات عدة، وتقتني لوحاته أكبر المتاحف والمؤسسات العالمية. ومثل نجومي ومحمد عبدالله الخزاف في إنجلترا وراشد دياب في إسبانيا.

بعد تخرجه العام ١٩٧٨ذهب راشد دياب إلى مدريد لمواصلة دراسته، شأنه في ذلك مثل الكثيرين الذين خرجوا للتحصيل العلمي والفني في أوروبا أمثال شفيق شوقي وعبدالغفار ووقيع الله والبنا وشبرين والصلحي وحسن الهادي وغيرهم. وهناك حصل على درجة الماجستير في الخزف والطباعة، وقد ساعده هذا التخصص (حفر المعادن وطباعتها) على التجريب واستنباط أساليب تعبيرية وملامسته للسطوح ووحدات، وعلى إثراء لوحته التصويرية وتقنياتها المعبرة المتقنة فيما بعد. كما أفادته إمكانات الحفر والطباعة في إنتاج عدة نسخ مسلسلة من العمل الواحد مما ساعده على الانتشار وإقامة العديد من المعارض في موطنه وفي إسبانيا وإنجلترا والولايات المتحدة وفرنسا وسورية ولبنان والكويت والعراق وأبو ظبي والشارقة وقطر وكينيا وشارك في بيناليات الحفر الدولية.

وقد أقام راشد دياب في إسبانيا لأكثر من خمسة عشر عاما متفرغا للفن والدراسة والعمل المتصل. وهو ما أعطاه فرصة طيبة في التركيز والتدريب الجيد وإعداد الذات مما أتاح له وفرة وجودة في الإنتاج الفني وتنوع في الأساليب والموضوعات والتي كانت غالبا ما تستدعي من التراث في تأثيرات جمالية عصرية جديدة ممتعة حقا. وجاءت توليفاته وتكوين لوحاته من عناصر مختلفة المصادر أشكال طيور وحيوانات وزخارف وأشكال هندسية وصور آدمية بأسلوب تجريدي تبدو مرجعيتها الثقافية أحيانا وتختفي أحيانا كثيرة. ولكنه في النهاية سوداني بوجدانه وبتجربته الحضارية.

ويلخص راشد دياب تصوره عن العمل الفني في أحد حواراته التي أجراها العام ١٩٩٥ بقوله:

«ينقسم العمل الفني بشكل عام إلى ثلاثة أنواع، الأول يُعنى بمحاكاة الطبيعة ويكون الغرض من ذلك التعلم واكتساب الخبرات الفنية. فيما يصار في النوع الثاني إلى إجراء تحويرات بسيطة على أشكال الطبيعة ذاتها، أي أن تلك الأشكال تتحور إلى موضوعات شبه واقعية مختلفة. في النوع الثالث يحدث تحويل ممتد في الأشياء أو كما أسميه «التحويل التحديدي» حيث تحول الطبيعة إلى أشياء أخرى تماما... هنا يكون للفنان الدور الأهم في تجديد خصائص جديدة للشكل الموجود في الطبيعة والذي يتحول إلى محض صياغات تجريدية مرتبطة بروحية الفنان ومعرفته وقدرته على الاستيعاب والتأكيد... فالفنان يؤكد وجود الأشياء في العالم تاركا آثاره وبصماته على الحياة».



من احدى لوحات دياب

جميلة في مرسمها في لندن

الفنانة جميلة حسن التي ولدت في كندا ولم تتعرف على بيئتها الأصلية إلا بعد سنوات من نضوجها وارتكازها على معطيات حققت ذاتها وأكدت دورها الإنساني بعدد من الأعمال الفنية والمعارض المتنوعة والمتعددة وخاصة في الأمريكتين .

هذه الفنانة التي ولدت في العام ١٩٤٨ في مدينة لندن - أونتاريو في كندا لتكون بذلك أول فنانة تورق من جذر عربي مؤصل بالتاريخ والحضارة ومشبعة بقصص وحكايات سمعتها في طفولتها من الأهل الذين كانوا من أوائل المهاجرين من لبنان إلى كندا.

كندا - عبدالهادي شلا

حازت أعلى جائزة فنية في كندا

جميلة حسن... عربية الروح والانتماء والحس

بدأت أو ل خطواتها الفنية طفلة، لم تلبث أن كبرت معها هذه الموهبة وتطورت بالدراسة لتحصل على أول مؤهل أكاديمي لها من أكاديمية الفنون بروما - إيطاليا في عام ١٩٦٧.

وفي عام ١٩٦٨ كانت رحلتها الأولى إلى بيروت لتلتحق بكلية الفنون هناك، ولتعيد الالتحام مع أصلها العربي، فهي كندية المولد أينعت وأورقت في بيئة مختلفة الثقافة، إلا أن جذرها يمتد إلى هناك إلى حيث الشرق الأصيل أوصلها به ذلك البيت العربي في المهجر، والذي تحرص كل أسرة مهاجرة على أن يشرب أبناؤها روح وطباع وأخلاقيات الوطن، وتسقيه من نبع حضارته وثقافته، فكانت رحلتها العلمية إلى بيروت هي إحياء للموروث الحضاري الذي لم يجف في داخلها.

وكان لاختلاطها في بيئتها الجديدة - القديمة، أثر كبير بالتشبع بالإحساس والوجع الإنساني، الذي كان ينمو بداخلها من خلال تتبعها لمأساة الشعب الفلسطيني ونشأتها على سماع أخباره الموجعة والمفزعة وخاصة أن تواجدها في بيروت كان مرافقا لبعض الأزمات السياسية، مما انعكس على كثير من أعمال بداياتها الفنية والتي تبلورت شخصيتها من خلالها.

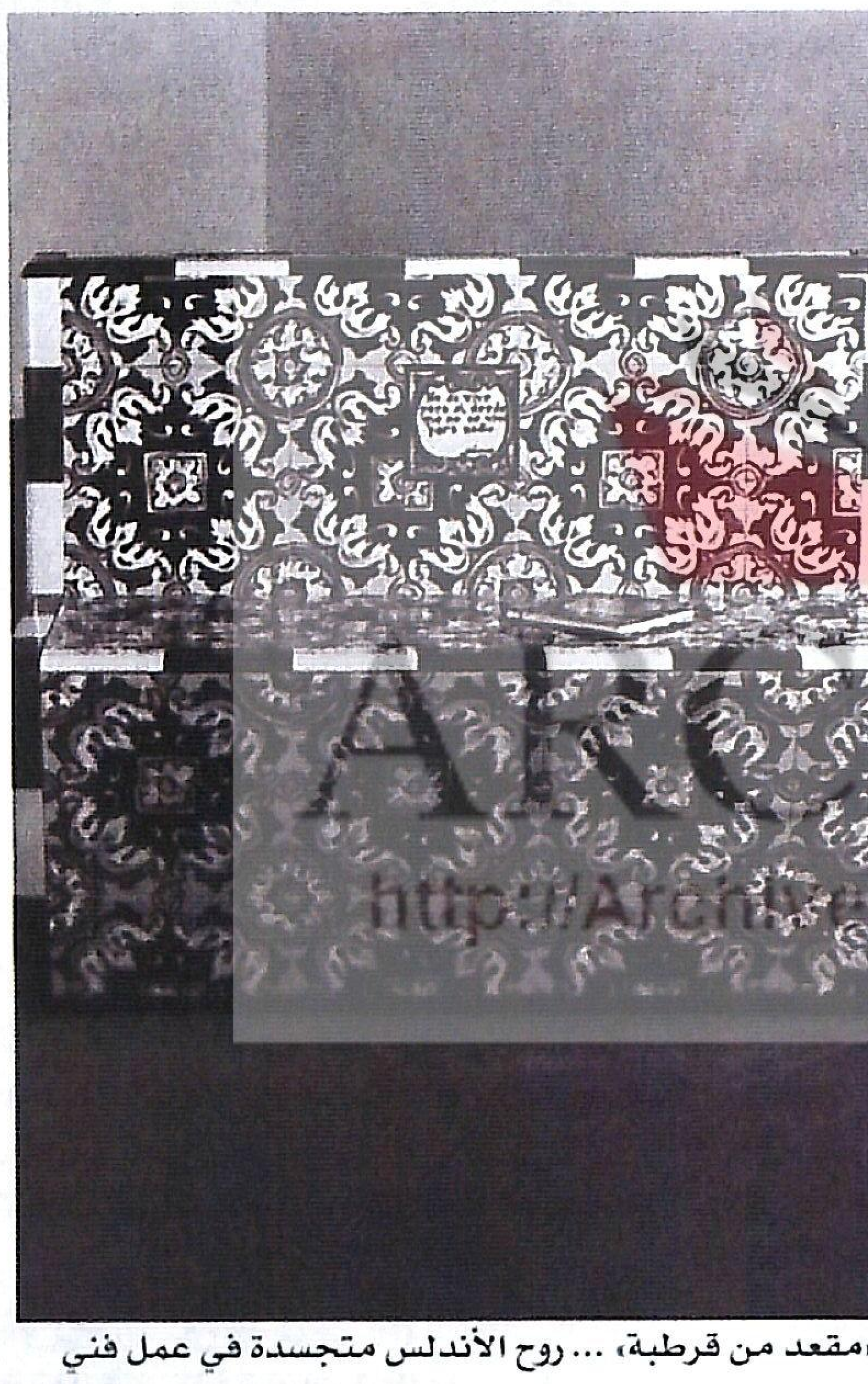
لم يكن الهم العربي الفلسطيني واللبناني فقط في أول اهتماماتها، بل إن الهم الإنساني بكامله كان له موقعه من الاهتمام أيضا، فقد كان لأول رحلاتها إلى أمريكا الجنوبية (نيكاراجوا وكولومبيا وكوبا والمكسيك) أثر كبير وفاعل في ارتفاع منسوب التفاعل مع القضية الإنسانية العامة، فقد أقامت في نيكاراجوا في الوقت الذي كانت تعاني فيه تلك البلد من اضطهاد الدكتاتوريات واختارت جزيرة

صورة من الاستديو

صغيرة اسمها (سان أندرياس) لتقيم فيها وذلك في العام ١٩٧٢ حيث وجدت العوامل المشتركة بين ماأحسته إنسانيا بشعور الفنانة في لبنان وبين ماهو حاصل أمامها في تلك البلد، والذي ساعد على نجاح أعمالها هناك ، وبعد عودتها إلى كندا أقامت لما أنجزته معرضا كبيرا في قاعة (الفورست ستي) FOREST CITY GALLERY وقد بدى في ألوانها انعكاس للبيئة التي تميز تلك المنطقة من العالم و بأشجار النخيل الباسق الارتفاع بألوان تعانق صفاء السماء وتردد صدى اضطرابات الواقع المأساوي للحياة الاجتماعية.

وزاد من رصيدها فنيا أنها بخبرتها التقنية قد جعلت إحدى أشجار النخيل التي صنعتها من مادة (الفيبر جلاس) تبدو وقد خلعت من جذورها فبدت عارية منتزعة بل مقتلعة، بينما بعض من أجزائها قد تناثرت بجوار هذه

> ”جميلة ليست فنانة رسم بالخامات التقليدية فحسب، بل هي أيضا مصورة عالية الجودة في إنتاجها الإعلامي ، وهي تجمع في أعمالها خبرتها الفنية، لتقدم في النهاية عملا عصريا متكاملا“


«مقعد من قرطبة» ... روح الأندلس متجسدة في عمل فني

الجذور مما أعطى الإحساس بالاقتلاع كما لو أن عاصفة رهيبة قد اقتلعتها لتدمرها بقصد، كما هو حاصل مع شعوب كثيرة مضطهدة في هذا العالم الذي أضفى عليها الصبغة الإنسانية، التي تحرص على إبرازها في أعمالها. وعمل آخر توزعت فيه أغطية الرأس (الإيشارب) لأمهات المفقودين من أبناء نيكاراجوا كتب على كل واحد منها اسم أحد المفقودين مع ملف كامل وحقيقي لوثائق تحمل أسماء المفقودين أهدته لها الأمهات ليكون قطعة حقيقية وجزءا أساسيا من عملها وكل القطع صنعتها جميلة أيضا من الخزف.

هذا الفكر الفني الإنساني طبع أسلوبها بالقضايا الكبيرة وحقق لها تفردا في المجتمع الكندي خاصة وفي المهجر عامة.

في العام ١٩٦٩ حصلت على مؤهل أكاديمي آخر من جامعة (وندسور - أونتاريو/كندا) وبدأت في استخدام التراث في أعمالها التي باتت واضحة بتركيز في أعمال عرضتها في كبريات المتاحف والقاعات العامة والرسمية.

(إلا أن أهم رحلاتها إلى البلاد العربية كانت تلك التي زارت فيها فلسطين في أوائل التسعينيات متجولة في المخيمات الموجودة في الأردن قبل أن تعبر الجسر إلى قطاع غزة وذلك في أثناء الاحتلال الإسرائيلي حيث شاركت الشعب الفلسطيني مشاعر البؤس والاضطهاد وأقامت في مخيم رفح للاجئين مما ضاعف في نفسها ذلك الشعور الإنساني بالظلم الواقع على إنسان هذا العصر، وقد عبرت بعد عودتهامن هناك عن الصور المأساوية التي يعيشها الشعب الفلسطيني تحت نير الاحتلال الإسرائيلي في ذلك الوقت وعن معاناة الإنسان الفلسطيني وتدمير إنسانيته.

إن لوحة (اجتماع الطيور) التي تضعنا في صدام بين مشاعرنا نحو الأطفال وبين ما يعاني منه الأطفال أنفسهم من ظروف حياتية - صور الحروب والدمار... تقدمها جميلة حسن بشكل يضعنا أمام السؤال الأهم وهو : من الذي داخل القفص ؟؟!! نحن... أم هؤلاء الأطفال؟... إننا في جانب، في القفص الكبير وهم في جانب آخر - داخل القفص- الذي صنعته جميلة ليكون رمزا لذاك القيد وذاك الحاجز ولتعطي المعنى الكامل لضعف الإنسان أمام سطوة الظروف وقهره لإمكانات القاصرة، إنهم يرمقوننا بنظرات العتاب والاستنجاد،... أي قفص هذا الذي صنعته جميلة حسن لنتحدث عنه؟! إنه جدار من الشبك الحديدي ننظر من خلال فتحاته التي ملأت مساحته الكبيرة جدا إلى صورة طفل عربي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

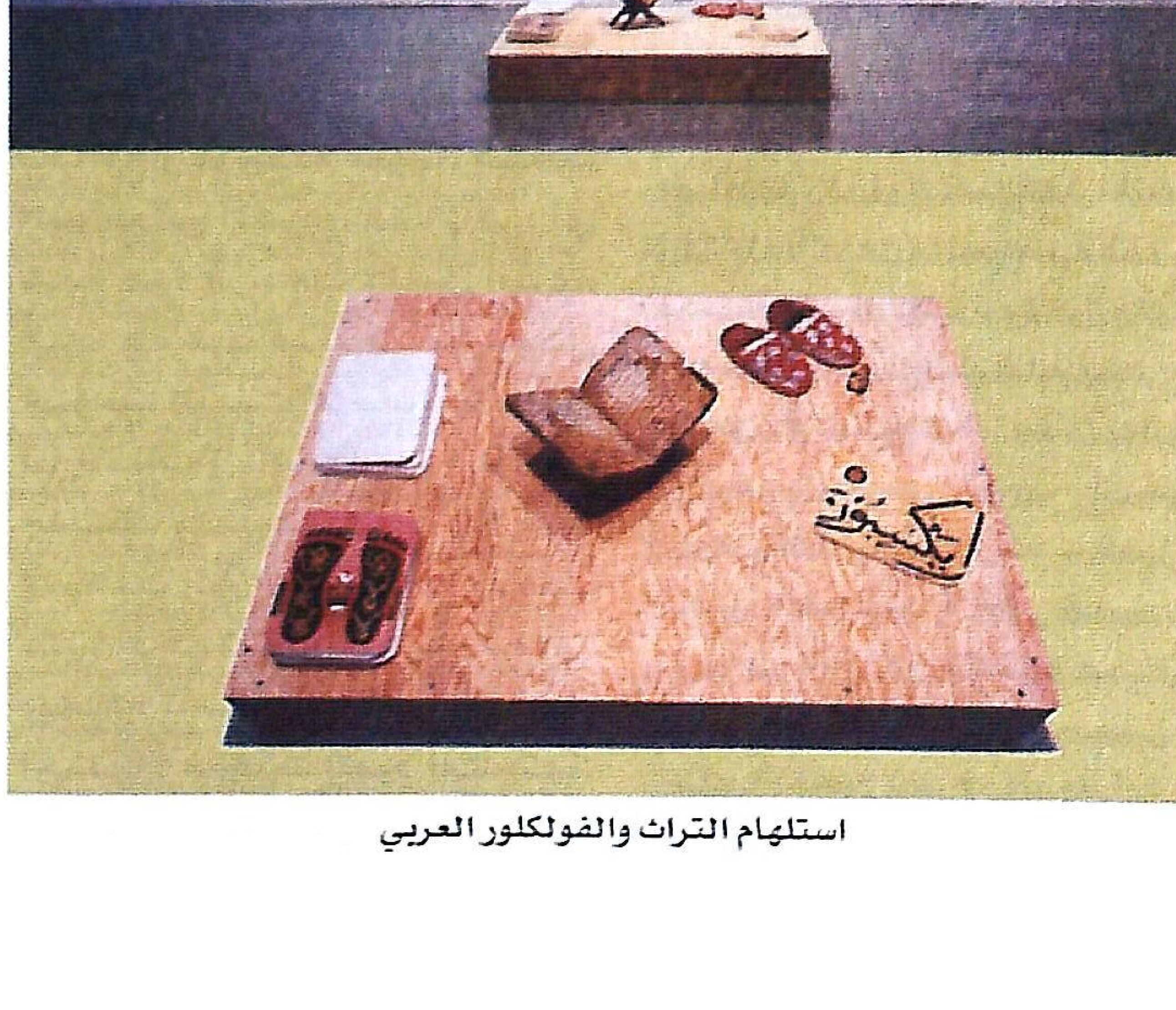
- إنسان - يتوسط العمل حاملا بيده وعاء، وقد ثبتت الصورة على قاعدة رخامية غرست وسط كومة من الحجارة بينما قطعة خشبية هي جزءمن هذا العمل قد وضعت أسفل القاعدة، كتب عليها عبارة (العلم في الصغر كالنقش على الحجر) (LEARNING IN CHILD-HOOD IS LIKE ENGRAVING ON STONE) مع (البسملة) على شكل طائر يذكرنا بتلك الخطوط العربية في صدر الدولة الإسلامية. بينما على الجدار الخلفي وعن اليمين وعن الشمال صورتان غير متماثلتين لأب يحتضن طفله وقد بدى الرجل بثوب عربي فكان دفاعها عن حق الطفل في فرصة للتمتع بطفولته وتنمية قدراته ليكون نافعا للإنسانية ومكملا لرسالتها الشاملة.

إن أعمال جميلة حسن تقدم تمثيلا موسعا لهذا أو ذاك من الجنس الإنساني... إنها ترديد لصدى محادثات السلام في الشرق الأوسط اليوم، تخبرنا أنها قد تعلمت قصصها في الصغر - وأنها تدرك أن رموز العالم تتجمع في مؤتمر لتناول موضوع الحكم -إنها بحاجة إلى حاكم!! وهي تطرح رؤية احتمال وجود حل روحي للنزاع والذي يدعم هذا المعتقد، تلك الأعمال التي تمثل صور أطفال هم رمز الأمل، وتلك الأسوار التي تشبه السجن الذي يرمز للاحتلال العسكري ... وهكذا وإذا أعدنا قراءة أعمال جميلة حسن كوسيلة اتصال شفافة لمقولات حكيمة أو حقائق ثابتة فإننا سنكون أمام تركيب لهيكلية مقررة سلفا.

”أعمالها المعبرة عن هموم الوطن العربي، لاتخاطبنا مباشرة عبر درس تعليمي أو شعارات سياسية أو دروس في الوطنية فتقدم لنا الموقف كما تراه لتضع رجولتنا في قفص الاتهام“

إن جميلة حسن ليست فنانة رسم بالخامات التقليدية فحسب - أعمالها كبيرة الحجم تصل إلى حد اعتبارها جداريات - بل هي أيضا مصورة عالية الجودة في إنتاجها الإعلامي، وهي تجمع في أعمالها بين خبراتها المتعددة فنيا لتقدم في المحصلة النهائية عملا متكاملا عصريا يتحدث بلغة الزمن الذي نعيش فيه ، بلا خطابة ولا صريخ ولا ضجيج، بل بالمنطق والعقل وبلغة الأمم جميعا.. لغة الفن المصحوب بالصورة الشاهدة.

(يقول ميشيل فوكو في كتابه (من اللغة الأزلية - الذي صدر في الستينيات) (إن القرارات الأشد مصيرية في القصة)، لابد لها أن تبقى معلقة خلال مسار الحكاية وعليه فإن الفائدة العلمية للسرد القصصي لا تتعلق بنقل الحكمة بل بتأخير الوصول إلى نهاية القصة لذلك فإن أعمال جميلة حسن لا تخاطبنا عبر درس تعليمي عن الشرق الأوسط، كما أنها ليست شعارا أو درسا سياسيا بل هي تعلق خلاصة الموقف إلى النهاية... إنه اللجوء والهروب من المدرسة ومن الحرب ، وإن رموزا مثل صور الأطفال والتركيز الشديد عليها ضمن أطر شديدة التحديد إنما هي استحضار قاتم ومحدد الرمزية للأراضي المحتلة، والصور التي استخدمتها في تلك الفترة مأخوذة في مدينة رفح وقطاع غزة في أثناء زيارتها الميدانية البحثية أوائل التسعينيات.



استلهام التراث والفولكلور العربي

إن صور الطفولة لا تمثل تجريدا مملا كمحاولة تمثيل الأمل أو البراءة، بل هي صور تقاوم الخطوط المعهودة للتواصل، الأطفال يبقون في أقسى حالات الشفى من التفسيرات متمردين على احتفالات الترسم الثقافي... إن أعمال جميلة توقف وتؤخر وصولنا إلى هذا أو ذاك من الأحكام المسبقة، إنها تحثنا على الانكباب على قطع الحكاية المتناثرة التي لم تذب في إصرارها على الهدف المقصود على السؤال والمحاورة مع العمل الفني ومع نفسه تاركة إياه في عالم من الدهشة والاستمتاع والتحليل في أفق لا ينتهي من الصور الإبداعية.

لقد ربطت في عملها (The Cop-yist -1995) بين العنصر الإنساني برمز الطفولة الذي جاء على شكل صورة رضيع نائم يتصدر خلفية العمل وبين استخدام الحرف العربي منثورا كحبات اللؤلؤ من حول الصورة بينما في المقدمة نرى منضدة صغيرة مربعة الشكل وقد وضع عليها قاعدة بها قرآن كريم وفي زاوية أخرى (خف) أحمر اللون وأوراق بيضاء وكلها صنعتها يد الفنانة من الخزف مما جعل العمل يبدو كما لو كان قطعة موسيقية شرقية لها حس روحي وجلال ورهبة منعكسة من خلال كل هذا الجمع بين العناصر.

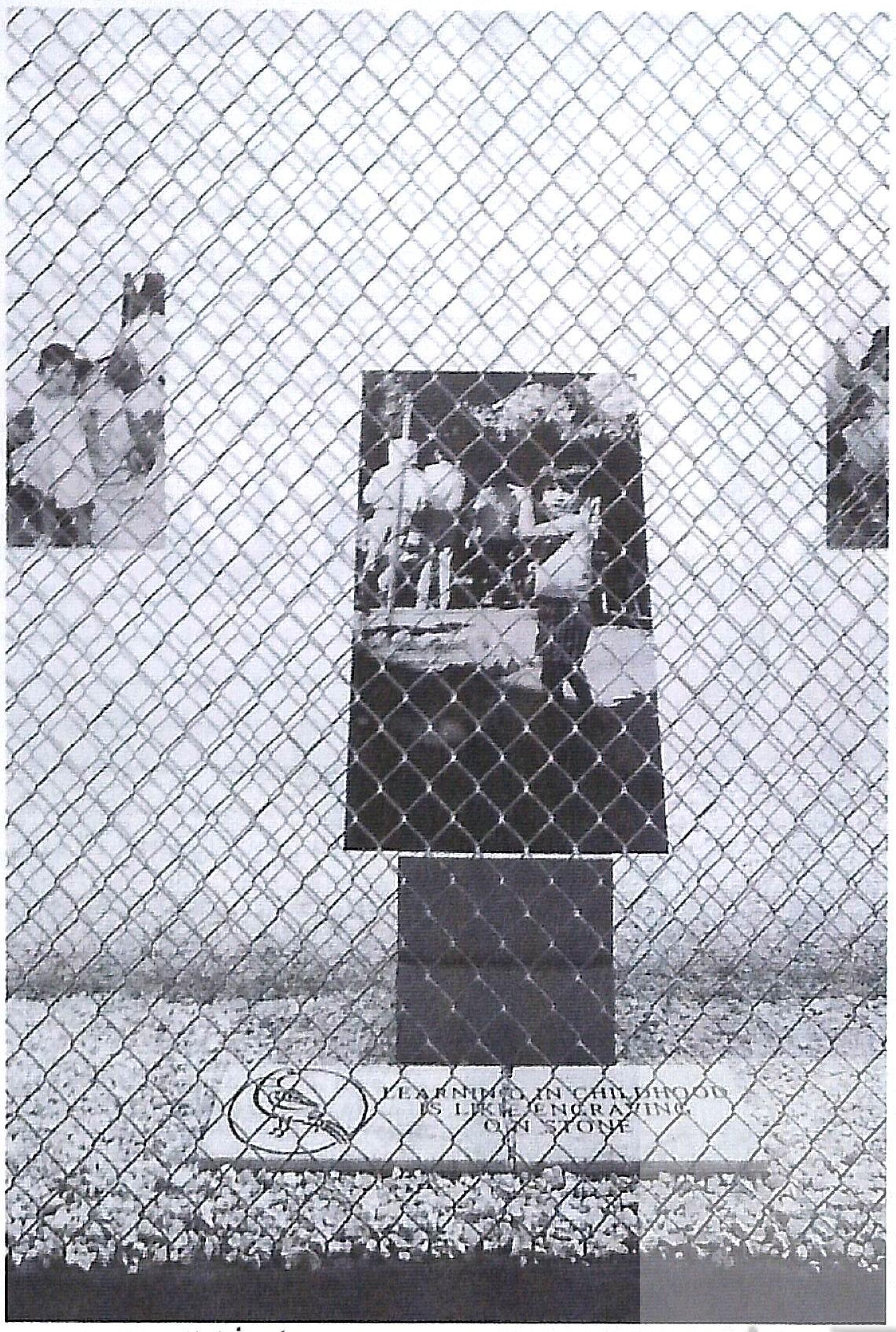
إلا أن عملها الأكثر اقترابا في تواصله مع التراث كان (مقعد من قرطبة) (Bench from Cordoba) الذي وشحته بتلك المجموعة الراقية من التنسيق الزخرفي على قطع من القيشاني الملون مما بعث فيه روح الأندلس لتتجسد في عمل فني حديث الصورة والمعنى.

جميلة حسن أو (جميلي) كما يطلق عليها باللهجة اللبنانية هي فنانة عربية ذات شهرة واسعة في الساحة التشكيلية الكندية تكلل جهدها بالنجاح الباهر الذي حققته هذا العام حين فازت بجائزة الحاكم العام لكندا في الفن البصري وهي من أعلى الجوائز قيمة.

(إن هذه الجائزة تمنح تقديرا للمهارات والقدرات الإبداعية للفنانين، إننا نريد من الفن أن يعلمنا عن أنفسنا ويفسر لنا ويؤثر فينا أيضا كما نريد أن نعرف كم نحن مواطنين في مجتمعنا، ومن خلال رؤيتهم وامتيازهم فإنهم قدموا لنا هذا العام، الطموح العالي والأخلاق السامية التي نتوقعها منهم... لقد أضافوا التعبير الصحيح عن الحضارة الكندية(٣)).

(إنهم سفراؤنا إلى العالم من خلال أعمالهم(٤))

أعمالها موزعة في المتاحف والمؤسسات ولدى أشخاص بارزين ولا مجال لحصرها فهي أعمال تمتد إلى أكثر من ثلاثين عاما كلما أعطت جميلة كلما أكدت شخصيتها وهويتها وتراثها وأصالتها.



«اجتماع الطيور» ... من داخل القفص نحن أم الأطفال؟

الهوامش

(١)، (٢) - هيسوك شانغ- كاتب ومدرس في كلية فاسار في بوكيبسي/ نيويورك

(٣) من كلمة الحاكم العام لكندا Adrienne Clarkson في حفل تسلم الجائزة.

(٤) من كلمة رئيس مجلس الفنون الكندي Jean -Louis.

سيرة ذاتية

جميلة حسن

- ولدت الفنانة جميلة حسن في أونتاريو في لندن عام ١٩٤٨، كما عاشت حياتها كلها وعملت هناك.
- حاصلة على شهادة أكاديمية الفنون الجميلة في روما عام ١٩٦٧.
- حاصلة على شهادة مدرسة الفنون الجميلة من بيروت لبنان عام ١٩٦٨.
- حاصلة على شهادة من جامعة ويندسور عام ١٩٦٩.
- حاصلة على شهادة من جامعة المستنصرية من بغداد عام ١٩٧٨ - ١٩٧٩.
- أقامت العديد من المعارض الشخصية والجماعية في أونتاريو في لندن، والمكسيك، وكيبيك، بالإضافة إلى معرض واحد شخصي أقامته في جمعية الفنانين العراقيين في بغداد عام ١٩٧٩ ◆

www. middle eastuk. com/ culture/art/dialogues/

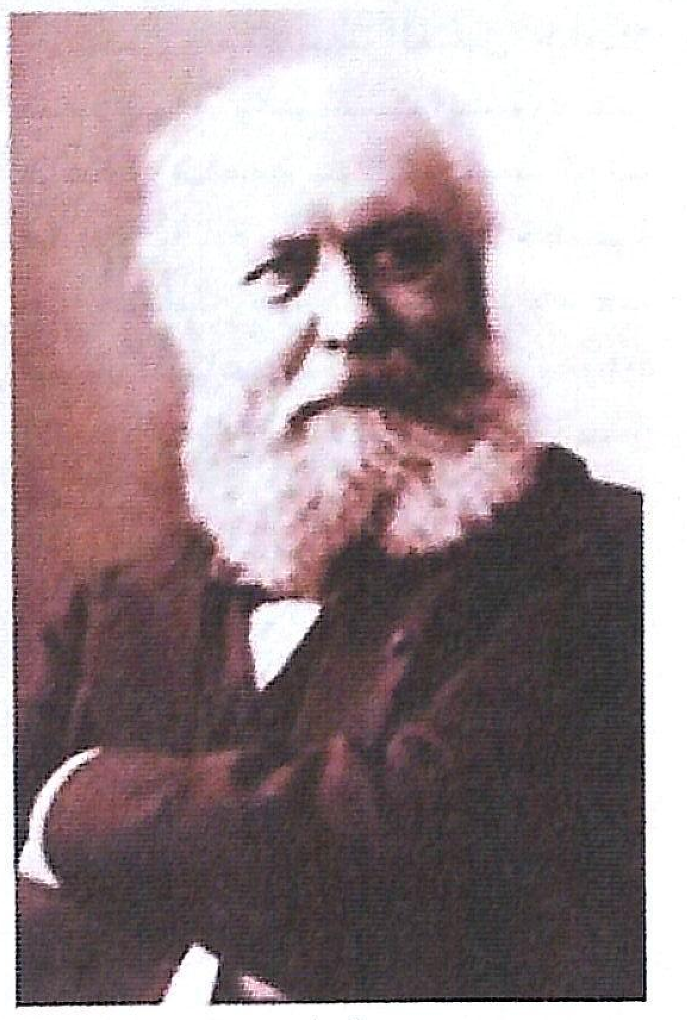
موقع يتحدث عن بعض الفنانات العربيات ونبذة عن حياة كل واحدة منهن، كما يعرض مجموعة من أعمالهن ونبذة عن معارضهن الشخصية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسوسة الشيطان فتنت الإنسان منذ أبيه آدم في أول الخليقة. فهو يملك، كما يبدو، مفتاح الرغائب الدفينة، ولأن هذه الرغائب هي أغنى مصدر من مصادر الفن، والموسيقى بالذات، فإن المخيلة الإنسانية كثيرا ما ربطت مطلع الإبداع الموسيقي والذائقة الإبداعية بالشيطان. فشيطان الشعر معروف عند العرب، وفي الكتب العربية التي تؤرخ لأول الخليقة (الجزء الأول من كتاب «الكامل في التاريخ مثلا»)، نجد أن أول المبادرين للعزف والغناء هم من أبناء قابيل في منحدر واديهم المهجور، حيث تناسلوا بعد جريمة أبيهم، وهكذا، على امتداد الزمن، يحلو للإنسان أن يجد في المصالحة مع الشيطان شيئا من سر إبداعه.

فوزي كريم - سورية

ما الذي شغل فن الأوبرا بوساوس الشيطان؟



غونو

مشهد من عرض «فاوست» المسرحي

في كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني الكثير من حكايات الموسيقيين، الذين أخذوا مادتهم الموسيقية من وحي الشيطان. وهذه واحدة عن إبراهيم الموصلي الشهير يروي عن يوم اختلى به بنفسه:-

«أقمت يوم السبت بمنزلي وتقدمت في إصلاح طعامي وشرابي بما احتجت إليه، وأمرت بوابي، فأغلق الأبواب وأمرته ألا يأذن علي لأحد. فبينما أنا في مجلسي والخدم قد حفّوا بي وجواري يترددن بين يدي، إذا أنا بشيخ ذي هيئة وجمال، عليه خفان قصيران وقميصان ناعمان، وعلى رأسه قلنسوة لاطئة، وبيده عكازة مقمعة بفضة، وروائح المسك تفوح منه حتى ملأ البيت والدار، فداخلني بدخوله عليّ مع ما تقدمت فيه غيظ ما تداخلني قط مثله، فسلم علي أحسن سلام وأخذ في أحاديث الناس وأيام العرب حتى سلّى ما بي من الغضب، فقلت: هل لك في الطعام؟ فقال: لا حاجة لي فيه، فقلت: هل لك في الشراب؟ فقال: ذلك إليك، فشربت رطلا وسقيته مثله، فقال لي: يا أبا إسحاق، هل لك أن تغني لنا شيئا من صنعتك وما قد نفقت به عند الخاص والعام؟ فغاظني قوله، ثم سهّلت على نفسي أمره فأخذت العود فجسسته ثم ضربت وغنيت. فقال أحسنت يا إبراهيم، فازداد غيظي وقلت: ما رضي بما فعله من دخوله علي بغير إذن واقتراحه أن أغنيه حتى سماني ولم يكنّني ولم يُحمل مخاطبتي! ثم قال: هل لك أن تزيدنا؟ فتذممت فأخذت العود فغنيت، فقال: أجدت يا أبا إسحاق! فأتمّ حتى نكافئك ونغنيك، فأخذت العود وتغنيت وتحفظت وقمت بما غنيته إياه قياما تاما ما تحفظت مثله ولا قمت بغناء كما قمت به له بين يدي خليفة قط ولا غيره، لقوله لي: أكافئك، فطرب وقال: أحسنت يا سيدي، ثم قال: أتأذن لعبدك بالغناء؟ فقلت شأنك، واستضعفت عقله في أن يغنيني بحضرتي بعد ما سمعه مني، فأخذ العود فجسّه وجسّه، فوالله نحلته ينطق بلسان عربي لحسن ما سمعته من صوته، ثم تغنى:

ولي كبدٌ مقروحةٌ من يبيعني
بها كبدا ليست بذات قروح

قال إبراهيم: فوالله لقد ظننت الحيطان والأبواب وكل ما في البيت يجيبه ويغني معه من حسن غنائه، حتى خلت والله أني أسمع أعضائي وثيابي تجاوبه، وبقيت مبهوتا لا أستطيع الكلام ولا الجواب ولا الحركة لما خالط قلبي ثم قال: يا إبراهيم، هذا الغناء الماخوري فخذه وانحُ نحوه

> كانت فاوست مسرحية الشاعر الألماني جوته ثمرة سلسلة طويلة من المعالجات الشعرية والدرامية لفكرة وسوسة الشيطان. لكن ينبوع الموسيقى الفاوستية لم يخرج إلا بفعل الاستجابة لعمل جوته الشعري الملهم

في غنائك وعلمه جواريك، فقلت: أعده علي، فقال: لست تحتاج، قد أخذته وفرغت منه، ثم غاب من بين يدي، فارتعتُ وقمت إلى السيف فجردته، وعدوت نحو أبواب الحُرم فوجدتها مغلقة، فقلت للجواري: أي شيء سمعتن عندي؟ فقلن: سمعنا أحسن غناء سُمع قط. فخرجت متحيرا إلى باب الدار فوجدته مغلقا، فسألت البواب عن الشيخ، فقال لي: أي شيخ هو؟ فرجعت لأتأمل أمري، فإذا هو قد هتف بي من بعض جوانب البيت: لا بأس عليك يا أبا إسحاق، أنا إبليس وأنا كنت جليسك ونديمك اليوم، فلا تُرع. فركبت إلى الرشيد... ودخلت عليه فحدثته بالحديث، فقال: ويحك: تأمل هذه الأصوات، هل أخذتها؟ فأخذت العود امتحنها، فإذا هي راسخة في صدري كأنها لم تزل، فطرب الرشيد... وقال: الشيخ كان أعلم بما قال لك من أنك أخذتها وفرغت منها، فليته أمتعنا بنفسه يوما واحدا كما أمتعك». (الأغاني ج ٥ ص ٢٣١).

هذه المصالحة مع الشيطان قد تأخذ شكل العقد المعنوي، تماما كما حدث مع الشاعر أبي نواس، في هذه القصيدة:

لما جفاني الحبيبُ، وامتنعت عني الرسالاتُ منه والخبرُ
دعوت إبليس، ثم قلت له في خلوة، والدموعُ تنهمرُ
أما ترى كيف قد بُليت، وقد أقرح جفني البكاء والسهرُ
إن أنت لم تلقِ لي المودة في صدر حبيبي، وأنت مقتدرُ
لا قلتُ شعرا، ولا سمعتُ غنا ولا جرى في مفاصلي السكرُ
ولا أزال القران أدرسه أروح في درسه وأبتكرُ
وألزم الصوم والصلاة، ولا أزال، دهري، بالخير أئتمرُ
فما مضت بعد ذاك ثالثة حتى أتاني الحبيب يعتذرُ

وقد تأخذ المصالحة شكل عقد على الورق، ذلك الذي وقعه الشهير «فاوست» مع الشيطان، لتحقيق بعض أمنيات استعصت عليه، حين حاولها في البحث العلمي والفلسفي فلم يفلح.

كانت «فاوست» للشاعر الألماني «جوته» Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ثمرة سلسلة من المعالجات الشعرية والدرامية سبقته لهذه الحكاية، في كل من الأدبين الإنجليزي والألماني بصورة خاصة، لعل قصيدة «مارلو» (١٥٦٤ - ١٥٩٣) الدرامية أكثرها نضجا وشهرة ولكن ينبوع الموسيقى الفاوستية لم يخرج إلا بفعل الاستجابة لعمل «جوته» الشعري الملهم. صحيح أن هناك أعمالا أوبرالية ألفت قبل أن يكمل الشاعر الألماني قصيدته الدرامية، ولكن تلك الأعمال لم تخلف صدى يذكر حتى في زمنها. نحن نعرف فقط أسماء في الموسيقى الألمانية، من أمثال

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

«فانتي» و«هانكي» و«فالتر». ارتبطت بأعمال أوبرالية. ولكن الاسم الوحيد الذي يستحق الذكر هو «سبور Spohr» - صديق بيتهوفن-، إلا أن عمله، «فاوست» (١٨١٣)، الذي اعتمد فيه نص الحكاية القديمة، لا أثر له في قائمة التسجيلات الأوبرالية اليوم. لذلك سأقتصر في حديثي هذا، على الأوبرات التي استلهمت «فاوست» لـ «جوته»، فهي الأنضج والأكثر شهرة، على أن هناك، خارج فن الأوبرا، عددا ضخما من الأعمال التي شغلت الصوت الغنائي البشري، والآلة الموسيقية منفردة مثل البيانو، أو عدة مثل الأوركسترا، وسأرجئ الحديث عنها إلى فرصة أخرى.

لاشك في أن الموسيقي الرومانتيكي الفرنسي «هيكتور بيرليوز» (١٨٠٣ - ١٨٦٩) كان أول المبادرين في الاستجابة، فقد وقع على الترجمة الشعرية التي وضعها «جيرارد دونيرفال» لعمل «جوته» عام ١٨٢٨. وعلى الفور، داخل دوامة تأثره بها، بدأ يخطط الحانا على غير تعيين. وعلى الرغم من أنه حقق بضعة مشاهد موسيقية منها، فإن إنجازه لم يرقَ له فهجره أكثر من عشرين عاما. ولم يُعد صياغته وإكماله إلا عام ١٨٤٦، ولكن هوس «بيرليوز» بالتعبير عن مزاجه القلِق، وشغفه بالنص الشعري حالا بينه وبين تحقيق نص أوبرالي بمواصفات الأوبرا المعهودة، ولذلك ينسب عمله إلى فن «أصوات وأوركسترا»، أو كما أراد هو: «خرافة درامية بأجزاء أربعة».

إن عمل «بيرليوز» لعنة «فاوست»، لم يُعرض على المسرح كأوبرا إلا مرات معدودة في مطلع القرن الفائت، إلا أن قاعات الكونسيرت طالما افتتنت به كعمل موسيقي من أربع طبقات صوتية: تينور (الصوت الرجالي الصداح)، ميتسو - سوبرانو (طبقة نسائية وسطى)، وصوتا باص (الرجالي الخفيض العريض)، لأن عرضه كأوبرا يتطلب شروطا لم تتوافر فيه، تماما كالعمل الذي وصفه «شومان» (١٨١٠ - ١٨٥٦) في الفترة ذاتها (١٨٤٤)، في ثلاثة أجزاء من دون تواصل درامي، لذلك سماه «مشاهد من فاوست»، ومسحته رومانتيكية «شومان» الألمانية، التي لا تخلو من شحوب العاشق (حب زوجته كلارا)، والخائف (من الإصابة بالجنون)، في حين مسحة رومانتيكية «بيرليوز» محتدمة، درامية ومنفعلة، الأول جعل «فاوست» ينعم بسلام الغفران مأخوذا بشعر «جوته» في المشاهد الأخيرة، و«برليوز» أوقع الخاطئ في وهدة الجحيم ورفع من «مارغريت»، التي شملها الخلاص، إلى نعيم الفردوس.

الإنسان مبدع الفن ومجسده

الفرنسي «غونو» Gounod (١٨١٨ - ١٨٩٣) قرأ هو الآخر ترجمة «دو نيرفال» وتحمس لها حماس «بيرليوز» وهو، أيضا، بقي يجاذب هذا النص من مطلع شبابه (١٨٣٩) حتى أواخره (١٨٥٨) من أجل أن يقدم أول عمل أوبرالي ذي شأن. اقتصر على الجزء الأول من عمل «جوته»، وامتص منه المعالجة الأخلاقية (سقوط مارغريت وخلاصها) من دون استيعاب الجانب الفلسفي الأكثر خطورة. ولقد اعتبر النقاد هذا عيبا في الأوبرا، انسحب على موسيقاها التي استهدفت الحلاوة من دون العمق، ولكن للنقاد شأنا غير شأن محب الأوبرا من الجمهور، الذي أسرته «فاوست» منذ أول عرض لها على «المسرح الكوميدي» باريس (١٨٥٩) حتى اليوم. إن أغنيات الشيطان «مفستوفيليس» وثنائياته لا تُنسى، وكذلك «أغنية الحلية» الشهيرة لـ «مارغريت»:

«آه، إنني أبصر الجمال
مغتبطا يضحك داخل الزجاج»

والرباعية الأسرة بين «فاوست» و«مفستو» و«مارغريت» وصديقتها «مارثا»، حيث تتناوب الأصوات (تينور - باص - سوبرانو وميتسو سوبرانو) وتتداخل كأرواح لائبة متشكلة تواقة في موضوعة الحب. باستثناء «مفستو»، الذي أوهم «مارثا» بحبه وانتصر بخداعه على الجميع، فلك أن تتخيل حناجر فائقة السحر تؤدي هذه الجمل التي تتجسد على هيئة ألحان خالصة، لتتواصل، تتوازى، تتقاطع وتتعارض فيما بينها على امتداد دقائق سبع. «مارغريت»: (إني لأعجز من أن أصدقَ حبه لي...) «فاوست»: (فلننصتْ لكلام العاشق...)، «مارثا»: (إنه يضحك علي، ربما...)، «مفستو»: (لا تذرفي الدموع، فهذا زمننا هارب مثلنا...)، وكذلك أغنية «المغزل» الشهيرة التي تؤديها «مارغريت»: «لقد تخلوا عني، أي قلب جاف!».

كان «غونو» عميق التدين ومتطرفا في حسيته، وهذا التعارض والصراع في روحه ينعكس في هذه الأوبرا... فرغائب «فاوست» ذات سلطان، وكذلك «مارغريت» تحت ظل إغواءات «مفيستو». ولكن تطلعات الروح إلى الغفران ليست أقل سطوة. هذا الميل الوجداني البعيد عن مقاصد «جوته» الشعرية والفلسفية وجد طرفه النقيض لدى موسيقي آخر كان معاصرا لـ «غونو» لكنه يصغره سنا، إنه «بويتو» Boito (١٨٤٢ - ١٩١٨) الإيطالي، ولكن من أم بولندية، ورث عنها العنصر الشعري التأملي والفلسفي الذي غلب عليه، كما عمقتهما دراسته الطويلة في ألمانيا.

"كان غونو عميق التدين ومتطرفا في حسيته وهذا التعارض والتناقض والصراع في روحه ينعكس في أوبرا «فاوست»"

كان شاعرا بالدرجة الأولى، وضع النصين الشهيرين لأوبرا «فيردي»: «عطيل» و«فالستاف»، عن «شكسبير». وبفعل جاذبية «فاوست»، حاولها موسيقيا، ولكنه ركز هذه المرة على شخصية «مفيستو» الداكنة الغامضة، وعلى جانب الحيرات الفلسفية، دون أن يلتفت كثيرا إلى المعمار التقليدي ولا إلى الشروط التي تتطلبها ذائقة النقاد والجمهور، ولذلك كان عرضها الأول في «ميلان» (١٨٦٨) مثار خلاف بين المنتصرين لثوريتها الفنية والفكرية وبين أصحاب الميل المحافظ، أدى إلى تدخل الشرطة.

إن بطل «مفيستوفيلي» هذه هو الشيطان لا «فاوست»، وطبقته الصوتية «باص» الخفيضة، التي تشي بملامح عالم سفلي، وهذا أول ما يميز عالم الأوبرا. ولقد كان سبب بعثها مع مطلع القرن الماضي هو سطوة بعض مغني الأوبرا من هذه الطبقة من أمثال الروسي «شاليابن» والأسباني «دي انخلس».

كثيرون يرون موسيقى «بويتو» غير مستقرة على سياق، وقاصرة عن تطوير الفكرة فيها، ولكن الفصل الثالث، مركز الأوبرا الملتهب، يعوض عن الكثير من المفاصل الراخية، هنا نجد «مارغريت» في السجن، تعترف بقتل وليدها، الذي أنجبته من «فاوست»، وإنهاء حياة أمها بالسم. فيما يقود «مفيستوفيلي» خطوات «فاوست» إلى داخل السجن وينسحب، ويحاول الأخير أن يهربها، ولكنها وهي غارقة في تيار اعترافاتها، تتساءل «ولكن، لمَ لم تقبلني؟» ويجنح خيال كليهما إلى الهرب إلى جزيرة سحرية في أغنية ثنائية غاية في التأثير. بعدها يطل «مفيستو» ليعلن طلوع الفجر فتتوهمه «مارغريت» جلادا جاء لتنفيذ إعدامها، ولكنها سرعان ما تتعرف على الشيطان المغوي فيه. تنكر «فاوست» وحبه في صلاتها، فتمنحها السماءُ الغفران، في لحظة خروج الروح إلى الأعالي وبقاء الجسد الفاني على أرض السجن الرطبة السوداء.

إن فهم تراخي مفاصل الموسيقى لدى «بويتو» يستدعي فهم نص «جوته»، الذي وزع على أجزاء صغيرة عدة، كأن الشاعر الكبير يعد نفسه لعالم الموسيقى الرحب، لا للأوبرا وحدها، بل للأغنية وللكورال وللآلة المفردة وللأوركسترا، وكما قلت فإن الإحاطة بما وضع من أعمال، غير الأوبرا، يتطلب حديثا منفردا. ما أحب أن أختم هذه الورقة التي بين يدي بعمل أوبرالي آخر لا يقل شهرة، ولكنه لم يستلهم «فاوست» الشاعر «جوته»، بل فضل العودة إلى النص الأصلي، الذي كان نص لعبة دمى في القرن السادس عشر.

الأوبرا هي «دكتور فاوست» للموسيقي الإيطالي «بوزوني» Busoni (١٨٦٦ - ١٩٢٤)، الذي فضل الإقامة في برلين حتى موته.

كان «بوزوني» على معرفة جيدة بقصيدة «جوته»، ولكنه فضل عليها العودة إلى الأصل، الذي يلائم رؤيته الفاوستية. فبدأ مشروعه عام (١٩١٧)، ولم يتوقف عن الإضافات وإعادة الصياغة حتى موته... وإذا كانت المعالجات السابقة تتواتر بين محوري (الحب) و(الشر)، فإن معالجة «بوزوني» لم تلتفت إلى المحور الأول كثيرا. فهنا لا نجد «مارغريت»، بل «دوقة بارما»، التي تبدو شبحية، و«فاوست» في طبقة «باريتون» الرجالية الوسطى، و«مفيستو» في طبقة «تينور»، والأحداث لا تتابع كسطوة رئيسة بل الموسيقى هي التي تشغل كيان المتفرج، ولقد كرس لها المؤلف معظم أعماله التي ألفها لموسيقى الآلة، وهو يعتبر أن كل مشهد من مشاهدها الثلاثة إنما هو عمل يعتمد الشكل السيمفوني غير التقليدي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ عام ١٩٦٧ ظهر اسم موسيقى الروك التقدمية، التي بدت متأثرة بالموسيقى الكلاسيكية (باخ، موتسارت، فاغنر، سترافنسكي)، والموسيقى الهندية، إلى جانب بنيتها الأساسية المستمدة من الروك، والجاز، والفولكلور، وكانت هذه الموسيقى أكثر تطورا من موسيقى الروك، لأنها حصيلة للثقافة الهيپية - ما بعد الهيپية.

لندن - علي الشوك

جمعت بين أنثوية الألحان الفولكلورية والأنغام الذكورية

موسيقى الروك التقدمية

كانت موسيقى الروك تعتبر من منظور الطبقة الوسطى التقليدية، بدائية، من مستوى متدنٍ، وخالية من أبعاد استيطيقية. بل إن البعض اعتبرها حصيلة لجنوح المراهقة، حتى إذا مر عقد من السنين أو أقل تحولت موسيقى ألفس پريسلي، وجري لي لويس، و Chuck Berry، المعترف بفجاجتها، ولا فنيّتها، إلى موسيقى الروك التقدمية، المعقدة، المتعددة الأبعاد، ويعزو «إدوارد ماكان» ذلك إلى بروز النزعة الثقافية المناهضة في منتصف الستينيات، وهي ثقافة شبابية ظهرت في بادئ الأمر في أحياء مدينة منعزلة، مثل حي هايت اشبري في سان فرانسيسكو ولندن، ومن هناك انتشرت إلى بقية أنحاء العالم الغربي.

تبنى النزعة الثقافية الضد شباب من الطبقة الوسطى من البيض ممن رفضوا أسلوب حياة ذويهم لصالح اتجاهات أكثر تجريبية. وهكذا كان الهيپيون hyppiesl يعتبرون مناهضين للثقافة أو دعاة ثورة من طراز متحلل، وعرفوا بنفورهم من التنظيم والنظام، وركزوا كثيرا على الكشف عن عوالم جديدة من الإدراك والوعي، لاسيما عن طريق المخدرات التي تستنهض الهلوسة، وتبنوا بعض طقوس الديانات الشرقية والسرية، كالتأمل.

وعلى صعيد السياسة، ناهضت الثقافة الضد مادية المجتمع الرأسمالي المؤسساتية. وكان الهيپيون، على العموم، يرفضون العمل، ويعيشون عيشة الرحالة، ويمقتون نظام التاسعة إلى الخامسة في المجتمع «الطبيعي». ومن أبرز معالم النزعة المعارضة في الثقافة الضد الوقوف ضد العسكراتية وفرض القوانين بقوة السلاح، التي كانت تعتبر أدوات للاضطهاد والسيطرة التوتاليتارية. وطفت هذه المعارضة على السطح باندفاع أكبر في بعض التظاهرات العنيفة ضد حرب فيتنام.

ويفترض أن المؤسسة الحاكمة (وهو مصطلح ثقافي ضد) كانت تعتبر الهيپيين خطرين على الأمر الواقع، لأسباب عديدة، من بينها استعمالهم المخدرات، وممارسة الحب الإباحي، واستهتارهم بالتقاليد الجنسية المحافظة.

ولئن كانت الموسيقى من أبرز معالم الثقافة الضد ، فهناك معالم هيپية أخرى تميزت بها، كاللباس، والشعر الطويل (للنساء والرجال)، والنظارات السوداء الصغيرة، والقبعات الغريبة، والقمصان المزركشة بالرسوم، والخرز، وبنطلونات الجينز المهترئة والتي تكون أسافلها على شاكلة أجراس، أما النساء فكن يفضلن التنورات القصيرة (الميني).

وكانوا يسمون المخدرات «Acid» في بعض الأحيان، ويفضلونها لأنها ترخي الكلام. ونحت أشعار المغني الأمركي بوب ديلان (الذي يجمع بين الروك والفولكلور)، والخنافس، منحى سرياليا منذ منتصف الستينيات، إلى جانب استعمال العبارات الموجزة، مما كان جديدا على الموسيقى الشعبية. وتراوحت المضامين بين الاحتجاج السياسي في أشعار بوب ديلان والتنبؤات الكونية في أشعار الخنافس. واتسمت موسيقى الپوب pop منذ الستينيات بالطابع الحذر وبأصواتها العالية. لكن الموسيقى الحذرة أصبحت «موسيقى الرأس» أكثر منها موسيقى راقصة، دون أن يعني هذا أن الاتجاه العام لموسيقى الروك كان هكذا.

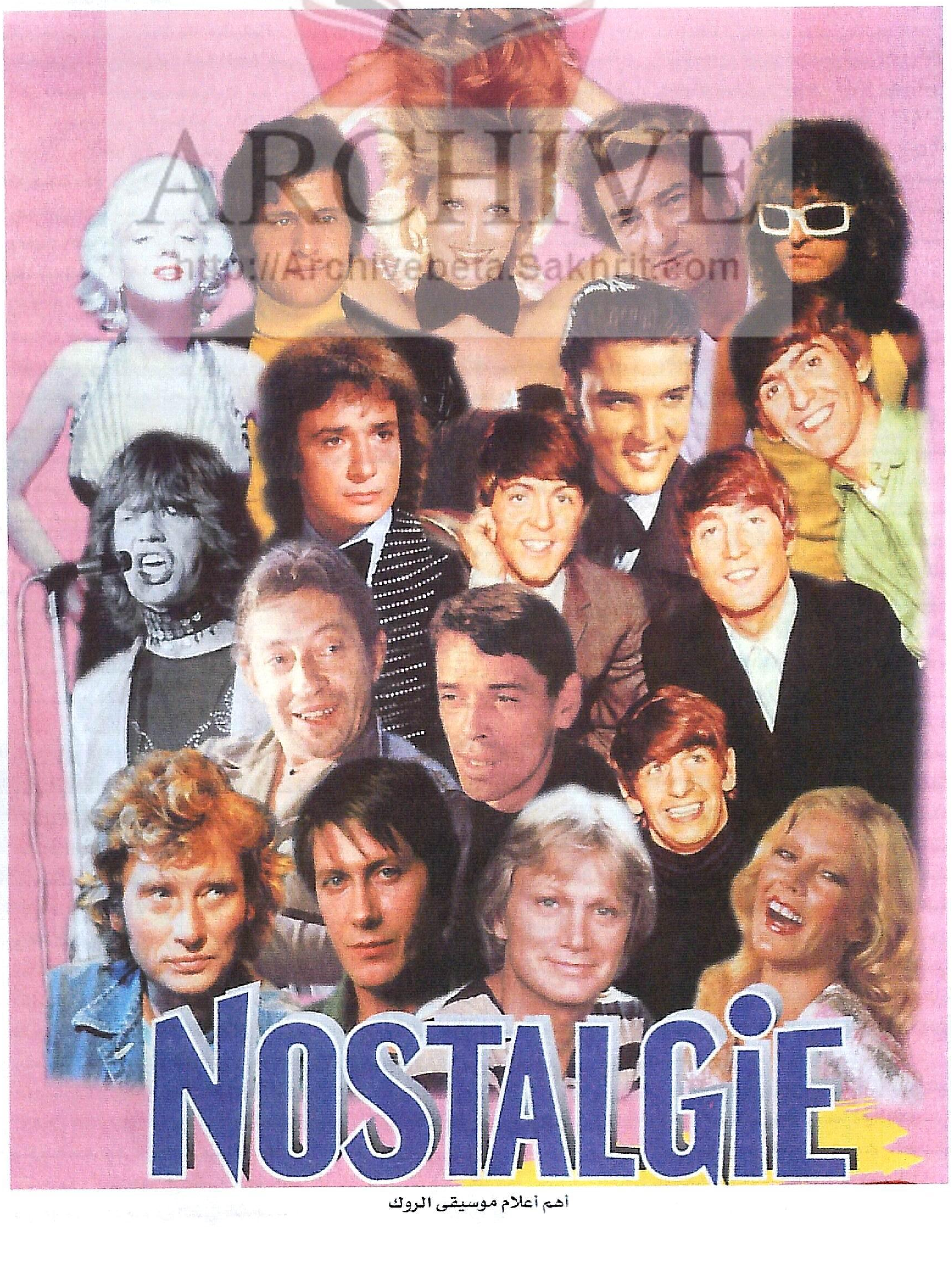
إلى جانب تأثير حقبة Sergent pepper الخنفسية، كان أهم قاسم مشترك بين الفرق الموسيقية (فرق الروك) هو إحياؤها للموسيقى الفولكلورية في الستينيات، فضلا عن اهتمامها بموسيقى الغيتار بخاصة.

على أن موسيقى الروك التقدمية تتسم بشيء من النخبوية، لأنها وظفت عناصر فنية من مصادر شتى، للجمع بين أنثوية الألحان الفولكلورية وأنغام R & B الذكورية. كما أنها استعملت التلوين النغمي مستفيدة من الموسيقى السيمفونية، وموسيقى عصر النهضة، وموسيقى الباروك (١٦٠٠ - ١٧٥٠) الدينية، والبيانو الكلاسيكي، إلى جانب الغيتار.

ولئن كان الجرس الموسيقي يحمل رسالة جنسية (ذكورية أو أنثوية) أكثر من أي عنصر آخر، فإن البعد الكهربائي -للآلة - له أهمية أيضا في نقطتين على الأقل: أولا، تعارض الصوت «الذكوري» الخشن، المنغلق (الصادر عن الغيتار الكهربائي، وغير ذلك من الآلات الإلكترونية) مع الأصوات «الأنثوية» الأكثر انفتاحا وارتخاء، والخالية من الضربات القوية والترددات الصوتية الصاعقة للأذن. ويفسر «إدوارد ماكان» التعارض بين اللونين «الذكوري» و«الأنثوي» على أنه يعكس الصراع بين النهجين الأبوي والأموي في المجتمع.

وفي الستينيات أصبحت الموسيقى الفولكلورية تعني لدى الطبقة الوسطى الإنجليزية والجماهير الأمريكية البيضاء ضربا من الاحتجاج الغامض ضد النزعات التي تسحق الشخصية في المجتمع الحديث. إنها تعبر عن نظرة نوستالجية إلى الوراء، إلى المجتمعات الأوروبية والأمريكية الشمالية الزراعية المستقرة حيث كان الرجال والنساء يعيشون «أقرب إلى الأرض»، ويشعرون بتآخ أكثر. هذا إلى جانب النزعة الروحية التي تأثر بها الهيپيون عن طريق احتكاكهم بالشرق.

ويرى المتأثرون بالتفسير



أهم أعلام موسيقى الروك

الماركسي، من أمثال جون شيرد، أن استعمال الهارمونية المقامية القائمة على استعمال السلّمين الكبير والصغير تعبير عن النهضة في المجتمع الصناعي الحديث. فبمقتضى شيرد، إن تراتبية المركبات الصوتية في الهارمونية المقامية، التي تستند إلى مركب صوتي مركزي The Tonic (القراري) والمتوسع إلى الخارج في مستويات هارمونية متدرجة نحو الأضعف، يعكس تبني المجتمع الرأسمالي نظاما تراتبيا صارما في عالم العمل، وقياس العلاقات الاجتماعية وفق هذه التراتبية.

وهكذا، إن العودة إلى المقامية الأقدم (أو السلالم الأقدم، الكنسية مثلا)، التي اتبعتها موسيقى الروك (التقدمية)، تعكس حنينا إلى الماضي (السابق للثورة الصناعية)، ويتضح هذا في الموسيقى الفولكلورية، وموسيقى الكنيسة الأوروبية في القرون الوسطى وعصر النهضة. كما أن الموسيقى الكلاسيكية الهندية، التي تم تبنيها أيضا، تحمل طابع البعد الجغرافي. وحتى لو كان الإيقاع الهارموني منتظما ورتيبا ونسبيا ، فإن الهارموني القديم أكثر تمردا، ويبدو غير متوقع في الهارموني المقامي (المبني على التلحين الكبير والصغير)، لأن العلاقة بين المركبات الصوتية في المقامات القديمة أكثر غموضا وأقل تراتبية مما هي عليه الحال في السلّمين الكبير والصغير.

وتتباين المقامات المستعملة عند موسيقيي الروك التقدميين. فهناك مقامات تفضل لمزاياها التعبيرية، أن فرقا مثل Yes، Genesis تفضل أصواتا أكثر انفتاحا وإشراقا، ولذلك تستخدم السلم الكبير في أغلب الأحيان، أما الفرق التي تميل إلى المزاج الأكثر عتمة، مثل الفرق الآتية: Pink Floyd, King Crimson, Van der Graaf Generator فتستعمل السلم الصغير في أكثر الأحيان، واستعملت مقامات موسيقية أوروبية شرقية، وشرق أوسطية أيضا، ومقامات الفلامنكو، وأفريقيا الشمالية، ومصرية...إلخ.

ولا تنفصل طريقة أداء موسيقى الروك عن طبيعة هذه الموسيقى. فإلى جانب الأداء الغنائي - الموسيقي، هناك أداء مسرحي، وأداء طقوسي. في الأداء المسرحي يتفنن المغني (أو المغنية) في غنائه وحركاته بطرق معبرة، بما في ذلك حركة الشفتين (عند المغنية مادونا مثلا)، أما الأداء الطقوسي فهو من مزايا الثقافة الضد بصفة عامة.

ألفيس بريسلي من أشهر موسيقي الروك في القرن العشرين

وقد لاحظ Paul Willis الهاجس الطقوسي عند مدمني المخدرات. إن تعاطي الـ LSD، على وجه الخصوص، بات سلوكا شبه طقوسي لدى الكثير من الهيپيين. ويتجاوب المستمعون مع المغنين والعازفين في هذه الطقوسية. ومن الجدير بالإشارة أن وليم بوروز قارن بين الموسيقى الصاخبة لفرقة Led Zeppelin وموسيقى الغشية لأساتذة الطرب في جاجوكا في المغرب العربي الذين يعزفون موسيقى عالية بالأبواق والطبول الهادرة. ويلاحظ بعض النقاد أن أشعة الليزر، والأضواء المتخاطفة، وآلات صنع الضباب، التي تلعب دورا مهما في حفلات الروك الطقوسية، تذكّر بالشموع والبخور في الطقوس الدينية الأخرى. وقد أشار ألدوس هكسلي إلى عامل الضوء في الانتقال بالمشاهدين إلى عوالم أخرى.

ومع انحسار موجة المخدرات في حدود ١٩٧٠، برز في ساحة الروك تياران، أپولي (عقلاني)، ودايونيسي (عاطفي)، وانعكسا في موسيقى الروك التقدمية، وموسيقى الروك الثقيلة مثل الـ heavy metal. تمثل الأولى الجانب الأپولي من الثقافة الضد: التركيز على الجانب الروحي، ونقد المجتمع المعاصر، والمولع بالسرديات المذوقة الرفيعة المستوى. أما الـ heavy metal فتمثل الجانب الدايونيسي من الثقافة الضد، ضاربة على وتر اللذة، والجنس، والأنس الجماعي، ونشدان المتع الجسدية كغاية في حد ذاتها.

على أن البساطة الظاهرية لموسيقى الـ heavy metal تقف على طرفي نقيض مع التعقيد الظاهري لموسيقى الروك التقدمية. فالمواضيع الشعرية لكل منهما تختلف كثيرا، كما أن النزعة المتفائلة عند بعض فرق الروك التقدمية هي على النقيض تماما مع العدمية لدى فرق الـ heavy metal، مثل Black Sabbath، ربما لأن الأسلوبين ظهرا في منطقتين جغرافيتين مختلفتين في بريطانيا، فالروك التقدمية ظهرت في منطقة لندن، أما الـ heavy metal ففي المنطقة الصناعية الوسطى (لاسيما حول برمنغهام) . كما أن موسيقيي الروك التقدمية كانوا غالبا من الطبقة الوسطى، أما موسيقيو الـ heavy metal فغالبا ما ينحدرون من الطبقة العاملة.

> ”
> في السيتينات أصبحت الموسيقى الفولكلورية تعني لدى الطبقة الوسطى الإنجليزية والجماهير الامريكية البيضاء ضرباً من الاحتجاج الغامض ضد النزاعات التي تسحق الشخصية في المجتمع الحديث
> “

ويرى البعض أن موسيقى الروك التقدمية تفتقر إلى العنصر «الأسود»، علما بأن هؤلاء النقاد يعتبرون الموسيقى السوداء «أصيلة» و«طبيعية»، بما يورث انطباعا بأن الموسيقى البيضاء ليست كذلك.

ويعتقد بعض النقاد أن السود في جنوب الولايات المتحدة عاشوا في حالة من البدائية التي تتسم بالغفلة والسذاجة، وقد عبروا عنها في الموسيقى بصورة «طبيعية»، من دون تدخل أي «نظرية». وهناك من يعتبر الإحساس بالإيقاع لدى الزنوج «طبيعيا»، ولم يخضع إلى «التدخل»، في حين تعتبر موسيقى البلوز BLUES موسيقى «منظَّرة».

ومن بين أشهر فرق سان فرانسيسكو في أواخر السبعينيات كانت فرقة Avengers (المنتقمون). وكانت لهذه الفرقة نزعات أيديولوجية، لاسيما في أغانٍ مثل «أنا أومن بنفسي»، و«الزنجي الأبيض». ومما له بعد سياسي، أغنية «نحن الذين»:

نحن قادة الغد
نحن الذين نحب الأنس
نريد السيطرة، نريد السلطة
لن نكف حتى تأتي
نحن لسنا يسوع المسيح
نحن لسنا خنازير فاشية
نحن لسنا رأسماليين صناعيين
نحن لسنا شيوعيين
نحن نحن
ستبني غدا أفضل
شباب اليوم سيكونون هم الوسيلة...إلخ

ومن بين الفرق النسوية (المعادية للرجال)، فرقة Riot Grrrls في أمريكا، ونظيرتها في بريطانيا. كتبت عنها آن باروكلو في جريدة الديلي ميل في ١٩٩٣ تقول:

إنهن يصرخن، إنهن يبصقن، إنهن يزمجرن، إنهن يلعنّ. كل كلمة يهتفن بها عبر الميكروفون صلاة ضد الرجال، لا يعجبهن أي شيء آخر، سوى النساء الأخريات، ما دمنا «متنورات» ولا «يتصرفن مثل ذويهن»... إنهن غاضبات، فوضويات، مفعمات كراهية. يسمين أنفسهن نسويات بيد أن نسويتهن تجنح إلى الغضب، وحتى الخوف... إن ما يجعلهن مخيفات هو خبث رسالتهن. إنهن يحاولن أن يدخلن في روع المعجبات الشابات المقت الشديد للرجال، قائما على الخوف من العنف الذي تشعر به كل شابة. لقد نعتهن (الرجال) الحاقدون عليهن، عن حق، بـ Femi nazizs (النسويات النازيات)... في العديد من الحالات تتعارض تصرفاتهن مع ما يبشرن به (وتذكر الكاتبة نماذج من هذه التصرفات التي ترقى إلى التهتك، أو ما يشبه الإباحة)... لا يكشفن عن أجسادهن على المسرح فحسب، بل إنهن يعتمدن على الرجال كتقنيين وداعمين لفرقهن.

ومنذ الثمانينيات ظهرت موجة جديدة وُصفت بأنها موسيقى روك تقدمية جديدة. من بين هذه الفرق الجديدة:

Marillion, IQ, pendragon, Twelfth Night, Pallas, Ark, Solistice.

وظهرت فرق جديدة أخرى في التسعينيات، بعضها أحياء لنهج فرق السبعينيات، مثل King Crimson، وبعضها الآخر جديد. ويعتقد إدوارد ماكان أسلوب ما بعد التقدمية الذي بدأ بأسطوانة Disipline لفرقة King Crimson وسارت على نهجه فرق أخرى مثل Djam Karet، وEdhels، وOzric Tentae les له مستقبل واعد موسيقيا، لكنه يعتقد أن الروك، ككل، يفقد ببطء حيويته الثقافية. ذلك أن قوة الروك، على أي حال، نشأت في الثورة الثقافية العارمة التي تمخضت عنه. تلك الثورة الثقافية التي شهدنا واحدة فقط مثلها في القرن العشرين، في بداية العشرينيات، مع ولادة الجاز، على حد قوله. وإذا كتب لثورة موسيقية أخرى أن تحدث، فلن تكون امتدادا للروك، بل ستكون شيئا آخر ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يؤلف من الكتب ويكتب من المقالات عن أي فنان في القرن العشرين بقدر ما كتب عن المغني الأمريكي فرانك سيناترا، باستثناء الفنان الكوميدي «شارلي شابلن». وبرحيل فرانك سيناترا العام ١٩٩٨ عن عمر يناهز الثانية والثمانين سنة فقدت الولايات المتحدة آخر المغنين الكلاسيكيين العظماء. وكان فرانك سيناترا شخصية غنائية، وسينمائية أمريكية وعالمية، مرموقة على مدى أكثر من نصف قرن. وترك بصمة واضحة كشخصية شهيرة مثيرة للجدل وفاز بعدد لا يحصى من الجوائز.

وعلى الرغم من الإسهامات الفنية الكثيرة لفرانك سيناترا فإن المجال الفني الذي ستخلد فيه ذكراه هو عالم الغناء والموسيقى. فقد كان أشهر مغن أمريكي في القرن العشرين بفضل أسلوبه الفريد في الغناء وأدائه المتميز الذي قربه إلى قلوب مئات الملايين من الناس، ومن الألقاب التي أطلقت عليه لقب «صوت القرن»، و «صوت أمريكا»، كما عرف أيضا بلقب «ذي العينين الزرقاوين».

محمود الزواوي - الأردن

فنان متميز وشخصية معقدة ومتناقضة

فرانك سيناترا.. صوت القرن العشرين

ARCHIVE
http://Archive.sakhrit.com

ولعل فرانك سيناترا يذكرنا في عالم الغناء العربي بـ «عبد الحليم حافظ»، الذي لايزال يتربع على قلوب العرب بعد مضي ربع قرن على رحيله. فهو، كـ«عبد الحليم حافظ»، يتمتع بموهبة فذة وبصوت دافيء يدخل إلى أعماق القلب وبأداء عاطفي، رقيق يمس الوجدان، بل إن فرانك سيناترا يجمع بين الكثير من الخصائص الغنائية لـ «محمد عبدالوهاب»، وفريد الأطرش، وعبدالحليم حافظ مجتمعين في مشواره الغنائي الطويل الذي بدأ في فترة الثلاثينيات من القرن الماضي.

وعبر ذلك المشوار الطويل الحافل بالإنجازات كان فرانك سيناترا النجم الأول في عصر الفرق الموسيقية الغنائية في فترتي الثلاثينيات والأربعينيات، كما كان نجم الغناء الأول في الإذاعات، وفي مبيعات الأسطوانات وفي الحفلات الغنائية الضخمة، علاوة على كونه نجم الغناء الأول في الأفلام السينمائية.

نشأ «فرانك سيناترا» في أسرة من أصل إيطالي متواضعة الحال في مدينة «هوبوكين» بولاية «نيوجيرسي» حيث توقف عن الدراسة في سن مبكرة، وعمل ساعيا في صحيفة محلية قبل أن يوجه اهتمامه في سن الخامسة عشرة نحو الغناء حيث بدأ مشواره الفني الطويل وأعجب فرانك سيناترا منذ الصغر بالمغني «بنج كروسبي»، الذي تميز بالغناء بصوت رقيق خفيض، والذي التقى معه في أكثر من فيلم سينمائي بعد أكثر من ثلاثين عاما.

وقد حضر فرانك سيناترا في العام ١٩٣٣، أي حين كان في الثامنة عشرة إحدى الحفلات الغنائية لمثله الأعلى «بنج كروسبي»، وعقد العزم على إثر ذلك أن يصبح مغنيا محترفا، وأخذ يغتنم كل فرصة تسنح له لتحقيق ذلك الحلم، وبدأ الغناء في النوادي، والبارات المحلية.

وفي العام ١٩٣٥ اشترك «فرانك سيناترا» في مسابقة للهواة في البرنامج الإذاعي «ساعة ميجر بوز للهواة» في العصر الذهبي للراديو، والتقى بثلاثي غنائي من الشبان، واشترك الأربعة في الغناء معا، حيث حازوا الجائزة الأولى في المسابقة. وإثر ذلك شكلوا فريق «رباعي هوبوكين» الغنائي الذي أحيا سلسلة من الحفلات الغنائية مع فرقة «ميجر بولز» المتجولة، وبحلول العام ١٩٣٨ أصبح فرانك سيناترا من الأسماء الثابتة في عدد من البرامج الغنائية الإذاعية.

ثم انتقل إلى العمل مع الفرق الموسيقية التي شهدت أيضا عصرها الذهبي في فترتي الثلاثينيات والأربعينيات، وتعاون في العام ١٩٣٩ مع مؤلف وملحن الأغاني «هارولد آرنولد» الذي كان يقود إحدى تلك الفرق. وتزوج «فرانك سيناترا» في تلك الفترة من زوجته الأولى، وحبيبة طفولته «نانسي بارباتو»، التي أنجبت له جميع أولاده الثلاثة وهم ابنه المغني «فرانك سيناترا» الابن، وابنته المغنية «نانسي سيناترا»، وابنته الممثلة «تينا سيناترا».

وبعد ذلك انضم إلى فرقة «هاري جيمس» الموسيقية الشهيرة. وكان الموسيقار «هاري جيمس» أول من أدرك المواهب الغنائية الفذة لـ «فرانك سيناترا»، كما أدرك تصميمه القوي على النجاح وثقته الهائلة في نفسه، وغروره الذي لا يعرف حدودا. وأثمرت علاقة فرانك سيناترا مع فرقة «هاري جيمس» في عامي ١٩٣٩ و١٩٤٠ عددا من الأغاني الشائعة التي بدأت تنشر اسمه في عالم الغناء.

وفي العام ١٩٤٠ انضم فرانك سيناترا إلى أشهر فرقة من فرق موسيقى «السوينج» وهي فرقة «تومي دورسي»، ولم يكن ليتخذ تلك الخطوة الحاسمة في مشواره الفني لولا كرم، وشهامة قائد فرقته الموسيقية السابقة هاري جيمس الذي حرره من مسؤولية الإيفاء بعقده من دون شروط، وأتاح العمل مع فرقة «تومي دورسي»، لـ فرانك سيناترا» الفرصة إلى بلوغ آفاق جديدة في عالم الغناء والموسيقى، وتوالى صدور أغانيه الشائعة في تلك المرحلة، ومن بينها أغنيته الشهيرة «سأراك»، التي صدرت العام ١٩٤٠ ثم تحولت إلى أغنية قومية بعد دخول الولايات المتحدة الحرب العالمية الثانية، حيث وجد الجنود الأمريكيون والنساء في كلماتها معنى خاصا يعبر عن مشاعرهم الشخصية.

> ولد سيناترا العام ١٩١٥ لأسرة متواضعة الحال، توقف عن الدراسة في سن مبكرة، وعمل ساعيا في صحيفة محلية، وفي سن الخامسة عشرة اتجه للغناء، وفي العام ١٩٤٠ تحولت أغنيته الشهيرة «سأراك» إلى أغنية قومية

وقد استفاد فرانك سيناترا من خبرته مع فرقة تومي دورسي بصقل الجانب التقني لأدائه وبتحسين قدراته الغنائية عن طريق مراقبة تومي دورسي وهو يعزف على آلة «الترومبون» حيث تدرب على التحكم في تنفسه كما يفعل عازف الترومبون، وساعده ذلك على التحكم في إيقاعه الغنائي، وأسهم في قدرته على الغناء حتى سن متقدمة من حياته.

ونتيجة للشعبية الواسعة التي حققها فرانك سيناترا في تلك الفترة، فقد قرر الاستقلال عن فرقة تومي دورسي، والتفرغ للعمل بمفرده. إلا أن الخروج من فرقة تومي لم يتم بالسهولة نفسها التي خرج فيها فرانك سيناترا من فرقة هاري جيمس، فقد تمسك دورسي بإلزام فرانك سيناترا بالإيفاء بنصف المدة الباقية من عقده ومدتها خمس سنوات. وفي النهاية وافق تومي دورسي على تحرير فرانك سيناترا من الإيفاء ببقية العقد مقابل الحصول على ثلاثة وأربعين بالمائة من دخله الإجمالي على مدى السنوات العشر المقبلة.

ولكن على الرغم من الثمن الباهظ الذي دفعه فرانك سيناترا للحصول على حريته، فقد أثبتت الأشهر التالية صواب قراره، وحقق سلسلة من النجاحات الفنية في الحفلات الغنائية، وفي انتشار أسطواناته.

وقد ظهر فرانك سيناترا في عدد قليل من الأفلام السينمائية في أوائل فترة الأربعينيات كمغن مع فرقة تومي دورسي، إلا أنه انضم بعد انفصاله عن تلك الفرقة بفترة قصيرة إلى استديو مترو - جولدن - ماير، أكبر استديوهات هوليوود في ذلك الوقت وأكثرها شهرة في إنتاج الأفلام الغنائية والاستعراضية وظهر «فرانك سيناترا» في مجموعة من الأفلام الغنائية الاستعراضية، بدءا بفيلم «أعلى وأعلى» عام ١٩٤٣، و «أنكورز أواي»، و «حدث في بروكلين»، وأصبح مغني أمريكا الأول في منتصف فترة الأربعينيات ونجما سينمائيا مرموقا.

إلا أن هذا الصعود الفني لـ «فرانك سيناترا»، في عالمي الغناء، والسينما اصطدم بواقع أليم في أوائل الخمسينيات بعد تعرضه لسلسلة من الأزمات الفنية والشخصية. وكان فرانك سيناترا يرى عالمه ينهار من حوله، وهوى نجمه الفني كما تهوي النيازك، فقد تخلت شركة كولومبيا للأسطونات التي عمل معها لسنين عدة، عن خدماته بعد أن أصيب بنزيف في أوتاره الصوتية، وألغى استديو مترو - جولدن - ماير، عقده السينمائي بعد تراجع الإقبال على مشاهدة أفلامه التي شملت عددا من الأفلام الضعيفة، وهجرته زوجته الثانية الممثلة «آفاجاردنز»، التي كان قد تزوجها في العام ١٩٥١ بعد واحدة من أسخن، وأشهر العلاقات الغرامية في تاريخ هوليوود.

وبعد فترة من الفشل، والاكتئاب

بدا كأن المشوار الفني لـ «فرانك سيناترا» قد وصل إلى نهاية الطريق كمغن وممثل، إلا أنه لم يستسلم، وتمكن خلال عامين من الرجوع إلى طريق النجاح، بادئا ذلك في ميدان التمثيل. فقد شن فرانك سيناترا حملة مكثفة ندر مثلها في تاريخ السينما لاستعطاف، وإقناع مديري استديو كولومبيا منتج الفيلم المتميز «من هنا إلى الأبد» لإعطائه دور المجند «أنجيلو ماجيو» الذي قام بأدائه مقابل أجر مهين قدره ثمانية آلاف دولار فقط، إلا أنه فاز عن هذا الدور الدرامي بجائزة الأوسكار لأفضل دور مساعد يقوم به ممثل لعام ١٩٥٣.

وكان ذلك بمنزلة نقطة تحول حاسمة في الحياة الفنية لـ «فرانك سيناترا»، إذ فتح له الطريق للقيام ببطولة عدد من الأفلام الجادة المتميزة كفيلم «الرجل ذو الذراع الذهبية» الذي رشح عنه لجائزة الأوسكار، و «الكبرياء والعاطفة»، و «المرشح المنشوري» و «المخبر» وبعض الأفلام الحربية مثل «قطار فون ريان السريع»، و « الشجعان فقط» وهو الفيلم الوحيد من إخراجه.

كما قام ببطولة عدد من الأفلام الكوميدية، والموسيقية مثل «رجال ولعب»، «والمجتمع الراقي»، و «بال جوي»، و «كان كان»، و «المحيط ١١»، و «الرقباء الثلاثة»، و «روبين واللصوص الثلاثة» الذي جمعه مع مثله الأعلى المغني بنج كروسبي. وتقاسم فرانك سيناترا بطولة الأفلام الثلاثة الأخيرة مع أفراد شلته الشهيرة «الجرذان» التي ضمت أيضا المغنين «دين مارتن»، وسامي ديفيس» الابن، والممثلين «بيتر لوفرود»، «وجوي بيشوب» والأخير هو الوحيد الباقي على قيد الحياة من أفراد هذه المجموعة.

وتبع فرانك سيناترا عودته الناجحة في عالم التمثيل بنجاح مماثل في عالم الغناء، والموسيقى، فوقع عقدا مع شركة «كابيتول» للأسطوانات في العام ١٩٥٣، واستعاد صوته وتمكن بالتعاون مع الموزع الموسيقي «نيلسون ريدل» من استعادة أمجاده الغنائية في السينما، والتلفزيون والأسطوانات والنوادي الليلية، والحفلات الغنائية، وجمع ثروة ضخمة قام باستثمارها في طائفة منوعة من المشاريع التجارية. في مجالات الصناعة، والعقارات، وكازينوهات القمار، وحلبات السباق، والإنتاج السينمائي.

وأصبح فرانك سيناترا منذ فترة الخمسينيات شخصية ترفيهية متكاملة، أي مغن - ممثل يحسب له حساب كنجم كبير في السينما والتلفزيون وفي أكبر صالات الترفيه في لاس فيجاس، ونيويورك، ولوس أنجلوس، وفي العواصم العالمية، بالإضافة إلى أنه منتج سينمائي، وواحد من أكثر فناني العالم ثراء، وشخصية عامة من أشهر شخصيات العالم.

إلا أن الحديث عن فرانك سيناترا الفنان لا يكتمل دون التحدث عن فرانك سيناترا الإنسان الذي جمعت شخصيته المتعددة الجوانب الكثير من التناقضات. فقد كان إنسانا كريما، وشهما، وصديقا وفيا تارة، ولكنه كان شخصية أنانية، وفظة، وحاقدة تارة أخرى. واقترنت حياته الطويلة بتخلي معظم أصدقائه عنه بسبب رغبته في السيطرة، والهيمنة، والتسلط وبسبب نزعته إلى حياة الصخب، والمجون، والمشاكسة، والعراك، والاشتباك بالأيدي في الأماكن العامة.

وكثيرا ما كان فرانك سيناترا يتبرع بوقته لإحياء الحفلات الخيرية، ولكنه كان يعود لينسف ما بناه من مشاعر الود بتصرفاته المتهورة وسوء سلوكه. ففي إحدى المناسبات - مثلا - قرأ فرانك سيناترا نبأ مقتل شرطي في أثناء أداء واجبه فقام بالاتصال بزوجته مغريا، وأحيا حفلة غنائية لجمع التبرعات لمساعدة أسرة الشرطي الفقيد. ولكنه قام في الأسبوع نفسه بتوجيه سيل من الشتائم والإهانات للعاملين في مطعم فخم كان يتناول طعام الغداء فيه على مسمع من الزبائن.

أما عداء فرانك سيناترا للصحافيين، فقد ندر مثله بين الفنانين. وكان لا يضيع فرصة من دون أن ينتقد الصحافيين بأقسى العبارات، وأن يكيل لهم الإهانات، وقد اعتدى بالضرب على عدد من الصحافيين الذين حاولوا تصويره في بعض الجلسات الخاصة.

ومن القصص الشهيرة المتعلقة بعلاقة فرانك سيناترا مع الصحافيين أنه اغتنم فرصة ظهوره في إحدى الحفلات خلال جولة غنائية قام بها في أستراليا ليشتم الصحافة والصحافيين بعبارات مشينة، وقد أثار ذلك سخط العاملين في المطار الأسترالي الذي استخدمته طائرته الخاصة ورفضوا تقديم الخدمات الضرورية للطائرة قبل أن يقدم فرانك سيناترا اعتذارا علنيا للصحافيين، واستمرت المواجهة بينه وبين العاملين في المطار الذين وقفوا إلى جانب

> ”العام ١٩٥٣ كان نقطة التحول في حياته الفنية، بعودته لاعتلاء عرش الموسيقى، بعد أن تخلت عنه شركة كولومبيا للأسطوانات إثر تعرضه لنزيف في أوتاره الصوتية“

الصحافة ثلاثة أيام لم يتمكن خلالها من مغادرة أستراليا إلى أن قدم اعتذاره العلني، وعندئذ تمكنت طائرته من الإقلاع بعد تلقي الخدمات اللازمة.

أما علاقة فرانك سيناترا القديمة بعصابات المافيا التي كانت تسرح وتمرح في ولاية «نيوجيرسي» التي ولد وترعرع فيها، فقد كتب عنها الكثير، ويقال إنها موثقة في سجلات إدارة المباحث الفيدرالية الأمريكية التي قامت بتصويره حين كان شابا وهو ينقل أموال المافيا في حقيبته من الولايات المتحدة إلى كوبا. وقد وثقت كاتبة السيرة الذاتية لفرانك سيناترا المؤلفة «كيتي كيلي» هذه العلاقة بالأدلة، والبراهين في كتاب أثار سخط فرانك سيناترا، ولكن الكتاب حقق رواجا كبيرا وتصدر قائمة الكتب الشائعة في الولايات المتحدة على مدى عدة أشهر.

ولعبت عصابات المافيا دورا كبيرا في ممارسة الضغط على المنتجين، والمخرجين السينمائيين في هوليوود لإظهار فرانك سيناترا في أفلامهم في مستهل حياته السينمائية. وقد استند الفيلم الشهيرة المتميز «العراب» إلى شخصية «فرانك سيناترا» في إظهار مغن أمريكي من أصل إيطالي مارست عصابات المافيا ضغوطا مكثفة على المخرجين والمنتجين في هوليوود وصلت إلى حد الهمجية لإظهاره في أفلامهم.

وعلى الرغم من أن فرانك سيناترا نفى على مر السنين علاقته باب المافيا، فقد كان هذا المغني الشهير مطالبا للعدالة في مسقط رأسه ولاية «نيوجيرسي» بسبب علاقته بالمافيا، ولم يتمكن من العودة إليها لسنين عدة خشية إلقاء القبض عليه إلى أن أسقطت التهمة الموجهة إليه في تلك الولاية.

أما على الجانب السياسي، فقد عرف عن فرانك سيناترا لسنين عدة ميوله الليبرالية وانتماؤه للحزب الديمقراطي. وشارك بنشاط في الحملة الانتخابية للرئيس «جون كنيدي» مرشح الحزب الديمقراطي ضد خصمه «ريتشارد نيكسون» مرشح الحزب الجمهوري لعام ١٩٥٩. وقام فرانك سيناترا بإحياء حفلات غنائية لجمع التبرعات لحملة الرئيس كنيدي الانتخابية مع أفراد مجموعته، ومنهم الممثل البريطاني «بيتر لوفورد» الذي كان آنذاك متزوجا من الشقيقة الصغرى للرئيس «كنيدي».

إلا أن علاقة فرانك سيناترا مع آل كنيدي تحولت إلى عداء بعد أن قطعوا علاقتهم معه إثر انتشار خبر عن قيامه بتعريف الرئيس كنيدي على عشيقة جمعت بينه وبين أحد زعماء المافيا. وقام فرانك سيناترا بين عشية وضحاها بتغيير انتمائه السياسي وانضم إلى الحزب الجمهوري المحافظ، وشارك بنشاط في الحملتين الانتخابيتين للرئيسين الجمهوريين «ريتشارد نيكسون»، ورونالد ريجان، وربطته بالأخير صداقة حميمة.

وقد أعلن فرانك سيناترا اعتزال الغناء والعمل الفني مرارا، وأقيمت له حفلات تكريم عدة بمناسبة اعتزاله، إلا أنه كان يعود عن قراره في كل مرة ويستأنف نشاطه الغنائي. وواصل القيام بذلك على مدى عدة سنين حتى أصبحت حفلات اعتزاله مصدرا للسخرية. إلا أنه احتفظ بشعبيته الواسعة في حفلاته الغنائية بعد كل محاولة اعتزال، وكانت أول مرة أعلن فيها اعتزاله لعام ١٩٧٢ حين كان في السابعة والخمسين، إلا أنه واصل إحياء الحفلات الغنائية حتى أواسط فترة التسعينيات من القرن الماضي، أي حتى أواخر السبعينيات من عمره.

وحصل فرانك سيناترا على مر السنين عشرات الجوائز الفنية والتقديرية. فعلاوة على فوزه بجائزة الأوسكار لعام ١٩٥٣ عن دوره في فيلم « من هنا إلى الأبد» والذي حاز عنه «جائزة الكرات الذهبية»، ومنح جائزة أوسكار التقديرية لعام ١٩٧١،وجائزة «مركز كنيدي» للفنون الأدائية في واشنطن لعام ١٩٨٣ عن إنجازاته الفنية لمدى الحياة، وهي بمنزلة جائزة الدولية التقديرية في الولايات المتحدة. ومنحه الرئيس ريجان لعام ١٩٨٥وسام الحرية، وهو أعلى تكريم يمنح للمدنيين في الولايات المتحدة. كما فاز فرانك سيناترا بجائزة جرامي الغنائية أربع مرات.

ويتبين من هذا العرض لحياة فرانك سيناترا أنه كان مغنيا ذا مواهب استثنائية، وممثلا قديرا ذاع صيته في سائر أنحاء العالم، ولكنه كان إنسانا صاحب شخصية معقدة تنطوي على الكثير من التناقضات.

على أن فرانك سيناترا سيظل يذكر دائما كأعظم مغن أمريكي في القرن العشرين. وقد لخص الناقد الموسيقي والأمريكي «بيني جرين» مكانة فرانك سيناترا في عالم الغناء بقوله: «ما لم يدركه كثيرون، فيما عدا الموسيقيين، أن فرانك سيناترا هو أفضل مغن شعبي بين أبناء جيله، وهو نقطة الذروة في عملية تطور صقل فيها فن أداء الكلمات بمصاحبة الموسيقى. ومن شبه المستحيل أن يكون له خلف، فقد كان فرانك سيناترا نتاج تضافر مجموعة من الظروف التاريخية التي لن تتكرر».

إلا أن فرانك سيناترا لم يتحدث أبدا عن نفسه بمثل هذه العبارات الفخمة، وكان يصف نفسه بأنه مجرد « مغن في الحانات». غير أنه كان يدرك في قرارة نفسه أن ما قاله بيني جرين يعبر خير تعبيرا عن مكانته الغنائية.

فقد كان فرانك سيناترا واحدا من أفضل مؤد الأغاني في العالم ومن أكثر الأصوات المسموعة في التاريخ ◆

http://www.nj.com/sinatra.

موقع عن الفنان الأمريكي الشهير فرانك سيناترا يعرض فيه مجموعة كبيرة من أعماله وصورا عدة من مراحل حياته المختلفة.

فرانك سيناترا في أحد حفلاته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يُعتبر وليد إخلاصي الكاتب الأكثر تنوعا وغزارة في سورية، وربما في الوطن العربي، ليس في مجال المسرح فحسب، بل أيضا في الرواية والقصة.

يتميز مسرح وليد إخلاصي بالتجريب والبحث الدائم عن أشكال جديدة. فتارة يكتب المسرحية الكلاسيكية مثل (هذا النهر المجنون) وأخرى يكتب المسرحية الطليعية مثل (الليلة نلعب). وقد يستوحي من الأسطورة فيكتب أسطورة حب عربية معاصرة كما في مسرحيته (مقام ابراهيم وصفية). وفي كل عمل على حدة، نجده يعطي هذا الاتجاه، أو ذاك حقه الكامل، أي أنه يخلص للتجربة التي يخوضها حتى النهاية.

يعالج إخلاصي في مسرحه بشكل عام قضية الإنسان الفرد أولا، وتأثيره وتأثره بالمجتمع ثانيا. ونلاحظ من خلال أعماله ذلك التماسك بين الخاص والعام، دون اللجوء إلى أي أفكار جاهزة. وهو بذلك يكشف زيف العلاقات الاجتماعية من خلال فضحه للنماذج التي تتستر وراء أقنعة خداعة، أو مناصب سياسية. وفي الجانب الآخر يتضامن إلى جانب الإنسان المضطهد والمظلوم مخترقا كل التناقضات المتراكمة عبر التاريخ إلى الزمن المعاصر.

د. وانيس باندك - سورية

الكاتب المسرحي وليد إخلاصي:

الثقافة المسرحية متعثرة في معظم مجتمعاتنا العربية

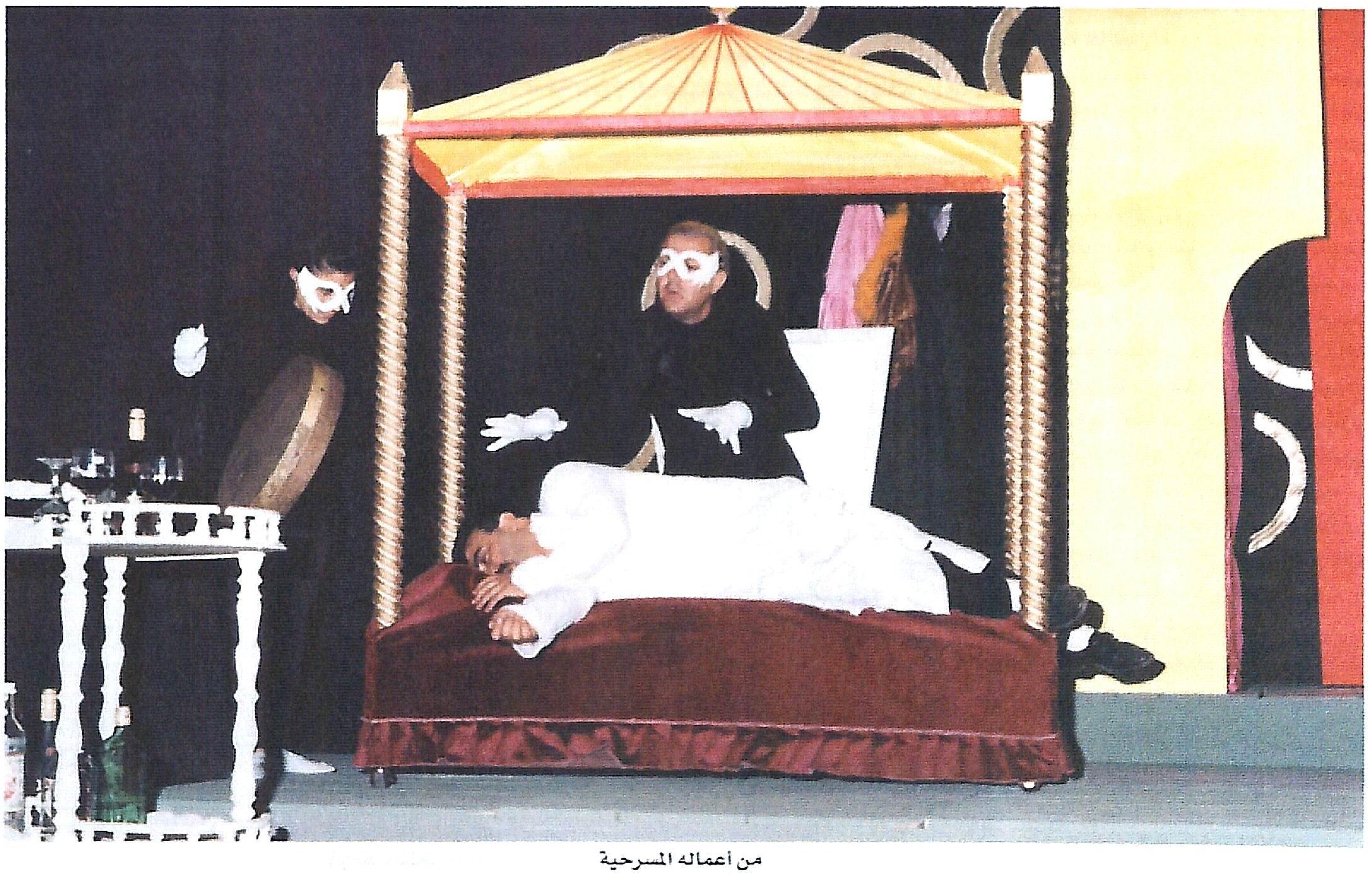
في الستينيات عندما كان الكتّاب السوريون يكتبون المسرحيات الواقعية، كنت من الكتاب الطليعيين في التجريب. وقد كتبت أكثر من مسرحية مثل «طبول الإعدام العشرة» و«المتعة ٢١» كسرت من خلالها تقاليد المسرح الواقعي لصالح السريالية ومسرح اللامعقول. ما الذي دفعك في تلك الفترة المبكرة من حياتك الأدبية إلى أن تكتب في هذا الاتجاه؟

ابتدأت بملامسة الواقع الاجتماعي في بداية مغامراتي المسرحية. كانت الانفعالات التي تغلي الروح بها تنجم بشكل خاص عن التفاعل الاجتماعي المباشر وبخاصة في فترة الشباب الأولى والمراهقة وكنت أنتسب إلى مجتمع المدرسة الثانوية التي تتأثر بالجو السياسي والمعاناة الاجتماعية، وفي مطلع العشرينيات من العمر كانت ثمة عوامل مستجدة قد بدأت في احتضان فكرة الكتابة بشكل عام والتي يمكن استقطابها في المراحل التالية أولاها: الدراسة العلمية الصرفة في الجامعة وهي واحد من الأسباب لتأسيس منهج عقلاني أتبعه في مطالعاتي وإنتاجي، وهو على ما يبدو كان سببا في تحولات طريقة التفكير التي مهدت لمراحل من بعدها. وثانيها: الانفتاح الكبير على الثقافة الإنسانية الواسعة، ويبدو أن الميكروسكوب الذي لازمني استعماله في فترة الدراسة قد دربني على الجرأة في الذهاب بعيدا في عوالم الثقافة الإبداعية والإنجازات الفكرية والمواقف التي تقتحم المجاهل. أما ثالث هذه العوامل فهو المناخ الذي بات يسمح لي بالتململ في محاولة التماس ما هو جديد في الحياة ويبدو أن المزيد من اكتساب المعرفة يمهد للدخول في عالم الحداثة. وفي الحداثة ليس هناك قطيعة مع المعارف السابقة بل هي الطموح إلى اكتساب ما هو جديد، فكانت بعض الأعمال المسرحية وبالذات الغربية، واحدا من النماذج التي يمكن أن تُكسب خبرتنا في الكتابة المسرحية تجددا.

ويبدو أن تلك المراحل التي كنت أمر بها لعبت دورا في تطلعاتي إلى التعبير عن أفكاري وأحلامي بأشكال حداثية فكانت تلك النماذج التي لم أكتبها تحت عنوان مشروع (السريالية) أو (اللامعقول)، فحياتنا بشكل عام وبعض الأوضاع السائدة كانت تستدعي نوعا من الكتابة الحداثية التي تؤدي بلا تخطيط إلى توصيف أحداث غير معقولة، هذا إذا اعتبرنا أن أسماء المسرحيات التي ذكرت تنتمي إلى مثل تلك المدارس الأدبية التي ضمنا لا أعترف بتقسيماتها لأن الفكرة التي تلح علي، مسرحية أو غيرها، لا تنبع من تصنيف معين لحظة خروجها من طبيعتها فهي التي تفرض شكلها. لذا فإن كتابة أشياء ما ضمن ما يمكن أن يسمى اتجاها، ليست من صميم مسيرتي الكتابية سوى أنها استجابة إلى التطور الذي يحكم مسيرة أي كاتب يتعامل مع واقعه المحلي وواقع الثقافة العالمية المتجددة باستمرار.

منذ ذلك الوقت وحتى الآن أصدرت أكثر من أربعين مسرحية طويلة وذات الفصل الواحد: التراجيديا، والتراجي كوميديا والمسرح الطليعي والاجتماعي، ومسرح مستمد من الواقع والتراث العربي. وأنت كاتب يُشْهَدُ له على امتداد الوطن العربي بتجربته الطويلة والمتنوعة والغزيرة. وقد ترجمت بعض من أعمالك إلى اللغات الأساسية في العالم، بالإضافة إلى أطروحات الدكتوراه التي قدمت عن أدبك ومسرحك. على الرغم من كل ذلك أجدك حزينا عندما نتحدث عن المسرح!! هل كان طموحك أكبر مما حصل؟ وهل لهذا السبب مازلت تبحث وتجرب؟

الحزن هو الوجه المستتر للطموح الذي يسعى إلى تحقق أفضل وبخاصة في عالم الفن، والأمل المنكسر هو إحدى تسميات الحزن الذي يقبع في عمق أي منها. وقد حدث بانفتاح الرؤية على الأدب المسرحي هنا وفي الخارج، وعلى خشبات المسارح في بقع متناثرة من هذا العالم، أن تشكلت بانوراما واسعة لما يجب أن يكون عليه المسرح جعلتنا نعلق الآمال على أن نسعى نحن أيضا إلى الوصول إلى مرحلة (التقانة) المسرحية تلك، تأليفا وتوصيلا عبر وسائل التوصيل أي التشخيص. وبالعودة إلى الواقع المتمثل في المسرحيات المقدمة لي أو لكثير غيري، سأجد تخلفا



من أعماله المسرحية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينحرف عن البناء الذي دوما تخيلته للمسرح. فكانت بداية انكسار الحلم.

تحدث الكثير من المهتمين في الندوات والمؤتمرات المسرحية عن واقع المسرح، ومرت عشرات السنين فتحقق لبعض العواصم أبنية لائقة قادت أعمالا مسرحية نفخر بها، إلا أن الثقافة المسرحية والفعل المتجسد على الخشبة في معظم المجتمعات العربية، مازالا متعثرين لا يشكلان ركنا لائقا في ثقافاتها، وعلى الرغم من الاهتمام الحكومي، في تباين شدته من قطر لآخر، فإنه لم يدرك تماما مدى خطورة هذا النشاط الإنساني، الذي قد لا يعادل شعبية كرة القدم، فلم يضع له أولوية في مشروعه الثقافي الوطني فاعتمد المسرح على نزوات ورغبات وتطلعات متفرقة عند بعض من أفراد المجتمع قد يكون لها تأثير في انتشار المسرح إلا أن ذلك الانتشار لم يحقق الهدف المطلوب، فظل المسرح أسير تفجرات نشاط فني مؤقتة.

وبالنسبة لي ولنصوصي المسرحية التي قيض لي مشاهدتها تقدم على الخشبة، كثيرا ما كنت أصاب بخيبة أمل لأني لم أشاهد في كثير من الأحايين متعة وأنا أشاهد عملا كتبته ، وكنت أتمنى أن أفاجأ بعرض جيد والذي أتصور دوما أنه إعادة تنظيم النص وفق الرؤية الإخراجية المتكاملة فكأنني أطالب المخرج المسرحي أن يكون المؤلف الثاني للنص وهو العرض الذي ينطق بالحركة لمسرحيتي الأصلية التي تنطق باللغة، مادمت بحثت عن الحيوية الفنية عند العرض بعد أن أعددت الحيوية الفكرية عند الكتابة.

إن مهمة الكاتب تنتهي لحظة الانتهاء من المسرحية، وتظل هي المادة الخام للعرض المسرحي، فالنص ليس حالة قدسية بل هو العجينة المختمرة لصياغتها في عرض يجسد الهدف الرئيس من الدراما وبطريقة تجتذب اهتمام المتفرج وعيا ورؤية.

وبالنسبة للبحث والتجريب، فإن هذا يأتي عن منهج عام في الكتابة وعلاقتها بالمعرفة وبالواقع وبتراكم الخبرات، وهو حالة اجتهاد مستمرة أعيشها للوصول إلى طرائق وأشكال تجعل الأفكار التي تعج بها روحي تكون في حالة انسجام كلي مع الصيغة النهائية للعمل المكتوب.

بعض النقاد ينظرون إلى تجربتك المسرحية الغزيرة والمتنوعة بأنها لم تحقق هوية خاصة بها بسبب التجريب المستمر والتنوع في الاتجاهات الفنية. كيف تقيّم مثل هذه الآراء؟

استكمالا لمصطلح التجريب أقول إنه قد تسلل إلى طريقة تفكيري بعامة وإلى أسلوبي في الكتابة بخاصة، استجابة لزيادة تأثير المنهج العقلاني، العلمي في كثير من الأحوال. والتجريب منهج في اختيار اليقين المعرفي المكتسب والانتقال منه إلى مرحلة تالية تجعله في انسجام مع ازدياد المعرفة وتأثيرات الخبرات السابقة، وهو حالة من الاجتهاد المستمر للعقل في محاولة فهم السابق والانسجام مع ما يجب أن يأتي، لأنه حيوية تاريخية إنسانية تؤكد استمرار جريان التفكير من دون توقف.

والهوية الخاصة ليست هدفا يسعى إليه الكاتب وفق خطط مرسومة، بل هو استجماع تدريجي لطريقته في التفكير وتشابه في أساليب التعبير، قد تؤدي إلى وشم يَسِم الكاتب. وكما ذكرت أنت فأنا كاتب تجريبي مازال

مشهد من مسرحية «من يقتل الأرملة» تأليف وليد إخلاصي

يبحث ويسمح بتلقائية كاملة لصياغة أحلامه وتأملاته في أشكال مكتوبة، ولست أعلم إن كنت قد وصلت إلى مرحلة يمكن فيها توصيفي باكتساب هوية خاصة أم أنني مازلت في حالة من التقدم نحوها، وبظني أن هذا رهن بفكرة أن مشروعي الثقافي الأدبي لم يكتمل بعد وأن ما يمكن أن يكتب هو امتداد لما كتب من قبل، وأن النتائج لم تأخذ شكلها النهائي.

وما يقال عني في هذا الصدد يحتمل الصواب و لا تعليق لي عليه، كما أني لا أعول أهمية كبيرة أن تكون لي (علامة تجارية) أتسم بها.

لم تظهر بداياتي في الكتابة أني أمتلك النية في التخصص، عملية الكتابة التي كانت وعاء للأفكار والأحداث والهموم الخاصة والعامة هي التي حددت الشكل الفني لأي عمل مكتوب، إذ لم أعقد النية على كتابة مسرحية ما، بل (المعنى) هو الذي أخذ شكل تلك المسرحية، وكذلك في كتابة القصة والرواية. إن طبيعة المعاني والأفكار هي التي تكوّن تلك الأشكال. ومازلت شخصيا عندما أفكر بآلية الولادة الفنية لأي نص مكتوب، لا أجد جوابا شافيا، وتلك بظني هي من مهام علماء الأدب وليس منتجيه. وأعتقد أن المجتمع في ثقافته الحالية لم يستطع أن ينجب الكثير من هؤلاء العلماء في الوقت الذي استطاع نبض روحه أن يعطي أعدادا لا حصر لها من المبدعين في أكثر من مجال كالشعر والرواية والمسرح وغيره.

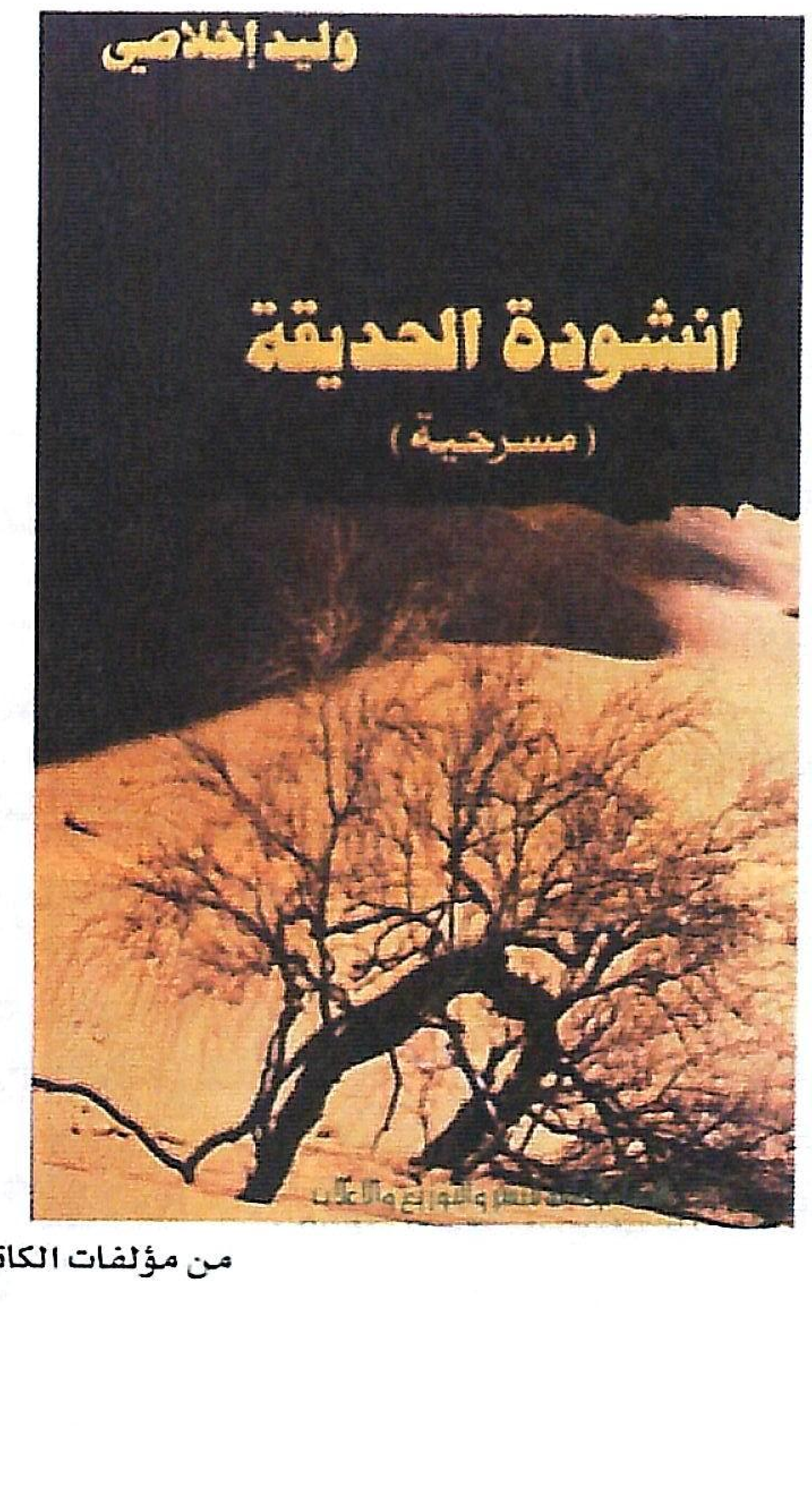
وفي مجال المسرح، أحد جوانبي، مازالت أعتقد جازما أنه لو كان المشهد الثقافي يغلي بحركة مسرحية متكاملة، لكان إنتاج الكتاب المسرحيين أكثر غزارة وأفضل حالا .

هم يعزون ذلك إلى انتمائك للبورجوازية الصغيرة التي ليس لها أيديولوجية خاصة بها فتركب الموجة السائدة وتتارجح بين شتى التيارات الفكرية ولذلك تقع في التجريب ولا تستخلص أشكالها ووسائلها. الآن بعد انهيار الاتحاد السوفييتي وسقوط الأيديولوجيات بقيت أنت الإنسان والفنان ولم تكن معاديا لهم بالأصل!! هل شكلت تلك الآراء ذات يوم حاجزا أمام إبداعك وتقدمك نحو الأفضل؟

لنرجع قليلا إلى مفهوم التقسيمات الاجتماعية والسياسية، فهل عوامل التقسيم مالية تتعلق بمتوسط دخل الفرد أم أنها فكرية لها علاقة بموضوع الأفكار التي تحملها طبقة ما أم أنها انتماء لمعتقدات ورؤية الطبقة؟ ويمكن الإقرار بالتعريف السائد للبروليتاريا ولكن الخلاف سيقع لا محالة إذ يُناقش مفهوم (البورجوازية) و(الأرستقراطية) مثلا، فالتحولات المحلية والكونية التي طرأت في القرن الأخير جعلت كثيرا من المصطلحات حمالة أوجه. وبما يتعلق بي فإنني أستطيع أن أرسم لك مخطط حياتي وفقا للتقسيم الذي يدور في أذهان معظم الناس، فقد ترعرعت في طفولتي على أسس بروليتارية فوالدي الذي يرتدي لباسا عصريا كان يعيلنا من دخله كموظف محدود الوارد أي أن عرق جبينه (اصطلاحا) كان مصدر الرزق، كما أني ساهمت في بداياتي إلى جانب الدراسة في أعمال كصبي في دكان وبائع صغير كي أساهم في استكمال المصروف الذي كان لا يستطيع والدي تحقيقه. وفي شبابي وبعد أن أنهيت الدراسة في مراحلي الجامعية بت موظفا بياقة بيضاء ولولا أن أعمالا مكملة كالكتابة مثلا لما استطعت أن أبني وحدتي العائلية المستقلة، فيمكن آنذاك توصيفي في طبقة البورجوازية الصغيرة، وفي السنوات الأخرى أستطيع تصنيف نفسي واحدا من قلة تمثل الأرستقراطية الفكرية وهي تعمل جاهدة لإعلاء شأن الثقافة وفي الابتعاد عن السوقية والابتذال وفي التعالي على الرخص والارتزاق واحترام الذات في مجتمع تتسلل إليه قيم السوق التجارية ببطء أكيد.

أما التأرجح بين التيارات التي سادت كعلامة على حيوية المجتمع وعلى بحثه عن نفسه، فلا أنكر أن في بحثي عن الحقيقة قد ناست روحي واختلطت فيها مبادئ كثيرة فتجاورت عندي الصوفية مع الماركسية والتحرر مع الانضباط

وليد إخلاصي



من مؤلفات الكاتب وليد إخلاصي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واحترام الإنجازات القديمة في كل مجال مع التطلع إلى حداثة تحرر نفسي من أسر الانشداد إلى مركز ما. ووقر في عقلي أن المبادئ أي مبادئ وأفكار تحمل جانبا من الصدق. لذا تعلمت احترام الآخرين في كل مسيراتهم في الحياة، وعلمني ذلك الاحترام عقلانية كثيرا ما أجدها تتناقض شكلا مع عملية تخمر الأحلام التي تحمل خصائص طوباوية. فالحالة الشاعرية الفنية لا أجدها في حالة خصام مع العقلانية لأنها وجه العملة الآخر لها.

إن استطلاع أشكال التعددية الهائلة للطبيعة قد علم الإنسان، وبخاصة الإنسان الذي يعمل في حقل الفكر والإبداع كيف يتجلى الإبداع العقلي في بناء عالم مواز لتنوع الطبيعة ومخلوقاتها، ولقد ساهم تنوعه في إغناء منهجه في التفكير والذي يؤدي في كثير من الأحوال إلى جعل التجريب أكثر حيوية وأغنى في إمكاناته لإثراء الثقافة الإبداعية.

في مسرحيتيك «فرح شرقي»، و«مقام إبراهيم وصفية»، تؤسس لمسرح عربي ذي هوية خاصة، وتحديدا في مسرحية «مقام إبراهيم وصفية» تستفيد من عناصر كثيرة ومتنوعة منها: الأسطورة خيال الظل، الطقوس الإسلامية المتجلية في الأناشيد الدينية والذكر، بالإضافة إلى العادات والتقاليد والمواقف السياسية التي كانت سائدة في أواخر الأربعينيات بُعيد استقلال سورية. هل لنشأتك في عائلة مشبعة بطموحات دينية ووطنية وأدبية دور في بحثك هذا عن مسرح يعتمد على التراث العربي والإسلامي؟

لا أملك الجرأة في الادعاء بأني أؤسس لمسرح عربي ذي هوية خاصة، فالمسرح العربي بعامة حالة ثقافية مستجدة مضى على بداياتها حوالى القرن ونصف القرن، وكانت بداياته الأولى تصويرا لحالة المثاقفة مع الغرب، ثم إن محاولة البحث عن الذات قادت إلى التعرف إلى جذور تمهيدية له في الثقافة الشعبية كخيال الظل وبعض الطقوس الدينية. وهكذا يمكن القول إن أعمال المسرحيين العرب (كتابا ومخرجين) تساهم في تأسيس لمسرح عربي، له علاقة بتراثه الفكري وعاداته الاجتماعية أو ليس له علاقة، فالجهود مهما كانت طبيعتها تصب في نهاية المطاف في خانة التأسيس، فالمسرح العربي مازال وليدا هنا وفتى يانعا هناك وهو مازال بحاجة إلى دعم ينجم عن العمل وليس عن التنظير لوحده، وإن كان هو يستدعي لاكتمال نضجه استمرار العمل والتجريب والتقويم والعلم والتكنولوجيا.

ولا أنكر أن الحاضنة التي احتوتني عائليا واجتماعيا، في تأثيراتها المختلفة من دينية وطقسية ووطنية وفكرية، قد ساهمت في تغذية السلوك الفني للتعبير عن الأفكار، والمسرح كان جانبا من ذلك السلوك، ولابد أن تلك (الحاضنة) تمتلك القدرة على تسرب جوانب من تحققاتها في نسيج بناء رؤيتي الفنية، لذا يمكن القول إن الاعتماد على طقس ديني في مساندة بناء الدراما لا يعني أنه تأسيس بل يمكن القول إنه من الطبيعي أن يكون المسرح بشكل ما ممثلا لصورة الحياة الاجتماعية وطرق تعبيرها عن نفسها.

إن بحثي أو إن أسلوبي في العمل للمسرح يرمي بشكل رئيس إلى تحقيق الدراما المسرحية بشكل أفضل، ولا أظن أن الإطار الذي ستقدم فيه تلك الدراما سيكون بعيدا عن الجو الاجتماعي في تاريخيته وفي حداثته وفي تلوّن نشاطاته المعبرة عن حقيقته. لذا تقدر العمل المسرحي أن يكون منتسبا إلى محليته وبيئته في الوقت الذي هو فيه ملتزم بالقوانين العالمية للمسرح. إذ كلما أوغلنا في الخصوصية بفنية انتسبنا إلى المناخ الكلي للمسرح.

إن التعبير عن الشخصية الوطنية أو المحلية بعامة. هو تتويج لأعمال الكتاب والفنانين والمفكرين في بحثهم عن الذات بصدق ووعي، وهذا هو ما أتمناه لنفسي عبر حوالى نصف قرن مضى من اجتهادي وعبر ما بقي من العمر القادم حسبما يشاء الله.

على الرغم من أنك لم تنتم إلى أي حركة سياسية بسبب شعورك الخاص بالحرية الشخصية، فأنت عضو في مجلس الشعب في سورية. هل هذه التجربة الجديدة حققت طموحك في التعبير عن حريتك الشخصية والوطنية؟ هل تجد في البرلمان مسرحا آخر تُعبّر من خلاله عن آرائك، وتغني تجربتك الإبداعية؟

صحيح أني لم أنتم إلى أي تنظيم سياسي، لكنني ما دمت انتميت إلى الحركات السياسية التي تهدف إلى بناء القيم الوطنية المتعلقة بتحقيق الشخصية وبناء الديموقراطية والالتفاف حول مفهوم الحرية الاجتماعية والوقوف في وجه التعسف العالمي كما كان إيماني لا ينفك عن إقامة العدالة بكل أشكالها الاقتصادية والعلمية والقضائية كذلك. إنه من الطبيعي أن نقر بأن الإنسان هو حيوان عاقل إلا أن ذلك لا يمنع من تصورنا أنه حيوان سياسي بطبيعته إذ إن تعقد التركيبة الاجتماعية للإنسان غيرته فبات سياسيا ولم يكن منتسبا إلى حظيرة مقيدة بعينها، والمشاعر السياسية النبيلة توسع من ساحة الحرية الشخصية ولا تضيق عليها، بل هي تنقله إلى عوالم إنسانية أوسع فيكون الانتماء إلى الوطن والجغرافيا المرسومة مدخلا إلى الانتماء إلى الفضاء العالمي الذي يحقق، عبر كل أجياله المتعاقبة في عملها وإضافتها، إنسانية الإنسان.

وتجربة العضوية في مؤسسة ذات أهداف مُحكمة سامية كمجلس الشعب، لا تساعد على مزيد من اكتشاف الذات فحسب بل هي تقود إلى كثير من اكتشاف المعنى التشريعي لمجتمع متباين الأفكار فتعرف أن (القنونة) في عمل التشريع هي الحالة الأسمى للمساعدة في تقديم المجتمع وهي العمل العقلي المتوازن الذي لايمكن للمجتمع أن يرسخ أقدامه دونه.

والبرلمان ليس مسرحا لأنه يضع المعادل العقلي للشعب بينما المسرح هو الذي يقدم معادلا فنيا له. أما الاحتكاك بالبرلمان عبر الدخول في دهاليزه فهو إغناء للتجربة الإنسانية التي تزداد عمقا عند الكاتب بتعامله الجاد مع المؤسسات الاجتماعية القائمة، وما مجلس الشعب إلا من تلك المؤسسات إن لم نقل إنه يقف على قمتها. والتجربة الإبداعية حالة تغنيها مصادر لا حصر لها، فلا تقتصر على القراءة والمعاينة بل إنها تمتد لتصل إلى الأشكال المتماسكة لبنية المجتمع المتعددة الوجوه.

لذا يمكن القول إن مؤسسة كمجلس الشعب هي الغطاء الحضاري في مظلة التقدم الذي يتطلع إليه المجتمع في مسيرته، وإن كوني أحد الذين يستظلون بالغطاء هذا، حضورا وتفاعلا ومساهمة، سيلعب دورا في تحرك تجربتي الإنسانية والفنية نحو الأفضل.

المعروف أنك لم تكن راضيا عن إخراج مسرحياتك من قبل مخرجين كثيرين، وقد اعتبرك البعض منهم أنك كنت قاسيا في حكمك عليهم.

في تجربتي معك لم يحصل هذا الأمر عندما أخرجت مسرحيتك «من يقتل الأرملة» عام ١٩٩٤. بل بالعكس أعطيتني هامشا كبيرا من الديموقراطية في التصرف والتعديل. وقلت لي: هذا شغلك وهذه رؤيتك. هل هذا مبدأ عام لديك في التعامل مع المخرجين أم أن هناك استثناءات؟

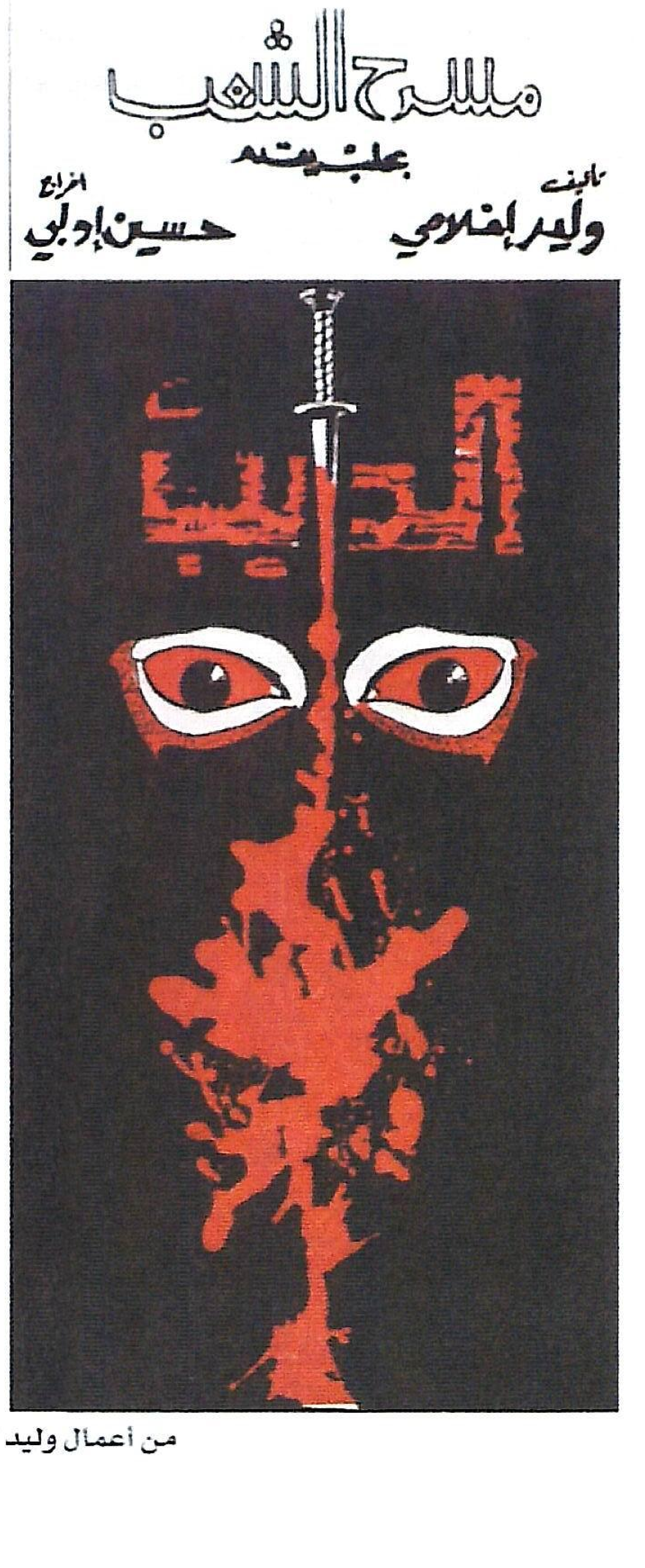
ذكرت سابقا أني من المؤمنين بالمؤلف الثاني لأي عمل مسرحي. وفي هذا المقام أذكر أن الكاتب المسرحي، وربما الكاتب بعامة، يركبه الغرور عند الانتهاء من كتابة النص فيداخله الظن أن عمله لا يأتيه الباطل من خلفه أو من أمامه، ولو أنه ترك النص فترة طويلة وعاد إليه سيجد أنه لو غير هذا أو ذاك أو أضاف أو حذف فسيجد أن النص سيكون أفضل، ومثل هذا الأمر سيتاح للمؤلف الثاني الذي هو المخرج المسرحي وإن كانت الفرص أفضل له لأن رؤيته لنص المؤلف الأصلي ستنبع من الواقع المادي للممثلين وشروط الخشبة والبناء المسرحي، كذلك تتأثر بواقع الجمهور الذي سيتلقى العرض المسرحي. ومثل هذا المبدأ الذي أتصوره عاما هو وضع النص في تجربة التوصيل التي يجب أن تكون في أفضل حالاتها لكي يكون التفاعل كاملا من قبل المتفرجين مع المسرحية.

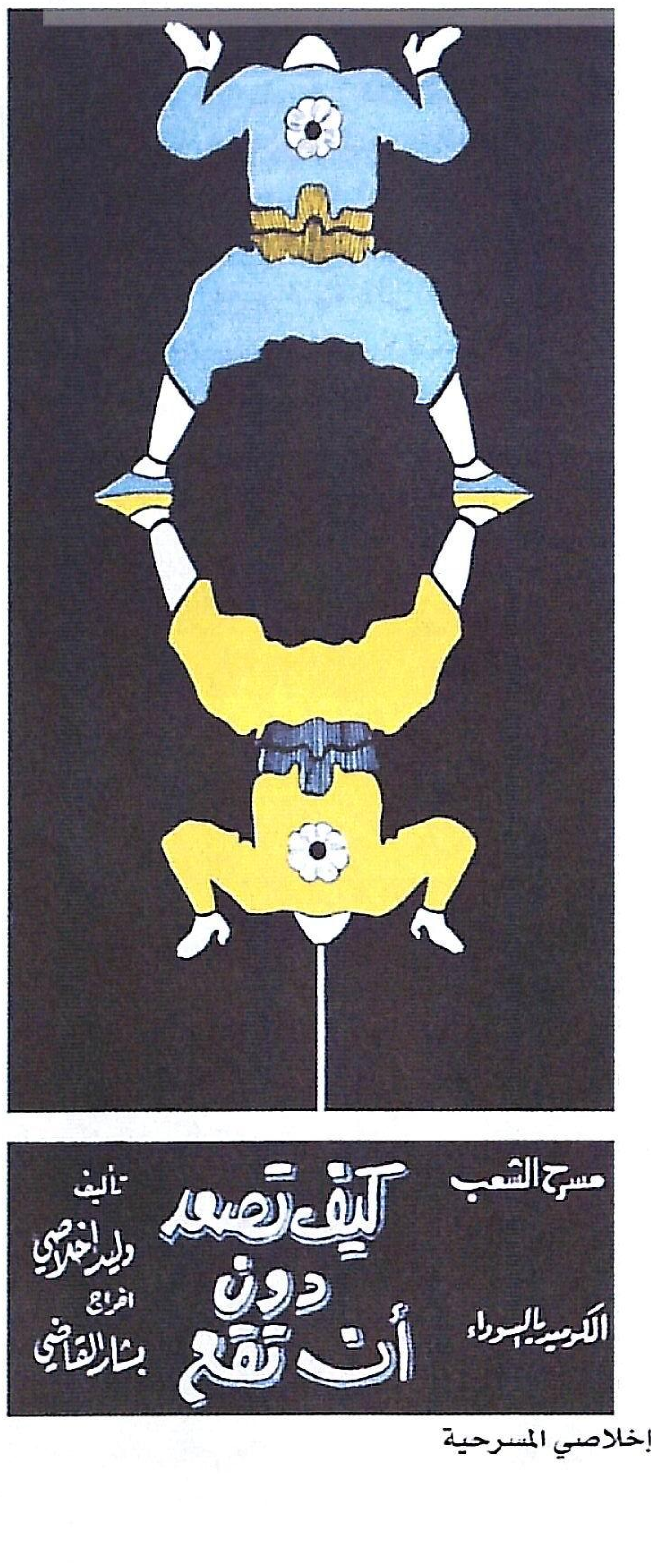
المسرحية على الخشبة هي المنصة العليا التي يجب أن تصل إليها عمليات التأليف الدرامي في خطوات ارتقائها منذ لحظات توضعها على الورق وصولا الى تشخيصها، لذا فإن الأخذ بيدها في سلم الوصول يلعب المخرج دوره المهم في استكمالها، ومن هنا أتى الحديث على أهمية المؤلف الثاني للمسرحية.

ذكرت في الملف الخاص بالمسرح العربي الذي أجرته جريدة الفنون في عددها الأول «المسرح يحتاج إلى المساندة الفوقية كي ينتشر شعبيا» هل حدث هذا الأمر في كل مكان انتشر فيه المسرح في العالم أم أن غياب التقاليد والتراث المسرحي في الوطن العربي هو الذي جعلك تقترح مثل هذا الحل؟

عندما تكلمنا عن الحزن الناجم عن التفكير في عملي المسرحي أو في المشهد المسرحي العربي، كانت الصورة واضحة، إلا أن الإنصاف يقتضي منا الاعتراف بتقدم المسرح العربي في أعمال متناثرة منه في بعض البلدان، وهو بعامة يجد في مسيرة التقدم على الرغم من العثرات والشعبوية الفنية التي تسم بعضا من نماذجه. فإن في اهتمام عدد من الأقطار بإحداث معاهد عليا مسرحية دليلا على تفتح الوعي لأهمية المنهجية في الحركة المسرحية.

أما ما يتعلق بالمساندة الفوقية للمسرح، فإن تصور المسرح كجزء من الثقافة الوطنية البالغ الأهمية للتعبير عنها، يجعله في بداياته كشأن الخدمات التي تقدمها الدولة للمجتمع كالتعليم المجاني والخدمات الصحية، فمعاملته على أنه جانب من الخدمات التي يجب على الدولة أن تؤديها، سيساهم في تقدم المسرح، فالبناء المسرحي لا يقل أهمية عن بناء المدارس والجامعات، وكلفة هذه المنشآت هي من شأن الجهات المادية القوية والتي يجب أن تكون الدولة على رأسها. وعندما يستوي المسرح ناضجا ومتماسكا وقويا فلا بأس ألا تكون مسؤولية الدولة كاملة عنه. وفي اهتمام الدولة بالمسرح تأكيد على انتمائها الحقيقي لثقافة الشعب وعراقته وأهمية تلك الثقافة في بناء جسد قوي للمجتمع، فكما تهتم الدولة بالإنفاق على قوى الدفاع العسكرية عليها أن تهتم بالإنفاق على قوى الدفاع الروحية ◆





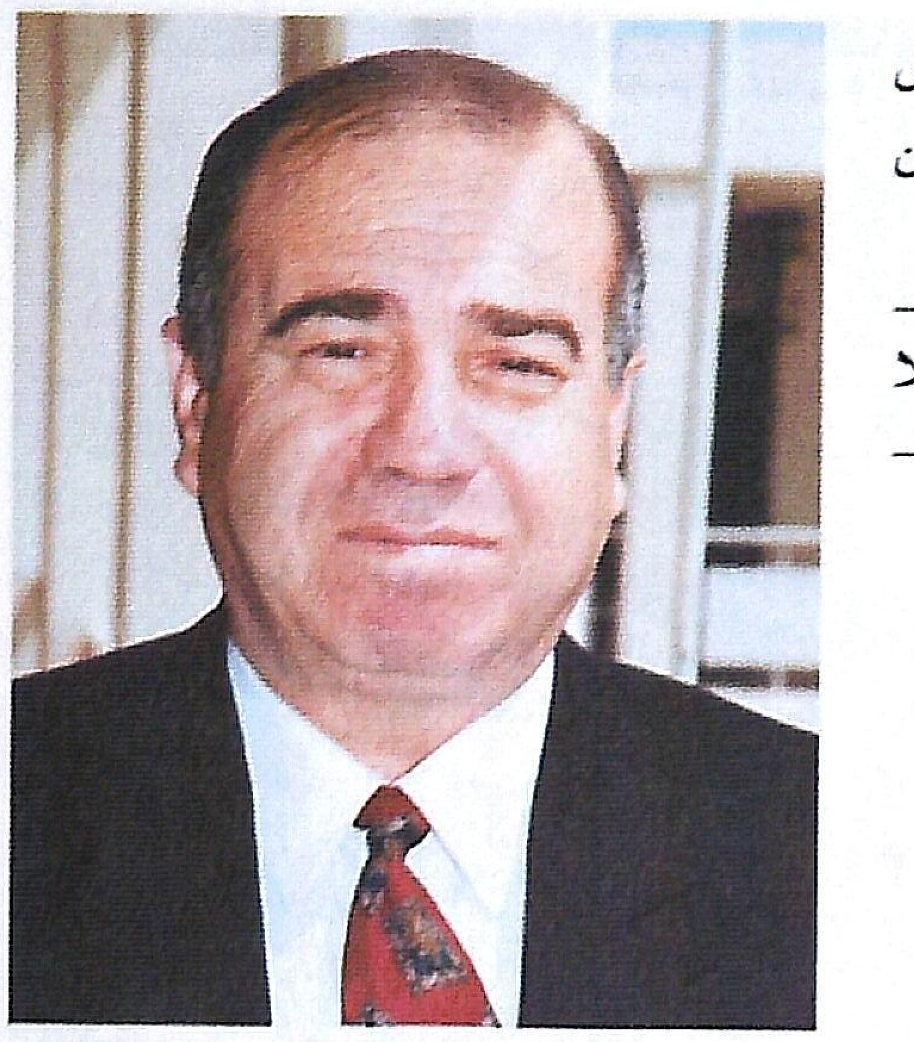
من أعمال وليد إخلاصي المسرحية

لا ينطوي هذا العنوان على إثارة، أو غُلو أو تقرير لحالة مُتَخيَّلة أكثر منها واقعية، وإنما يزيح الستار عن الراهن، وينفض عنه غبار خطاب أدمن التهويل في كل شيء، وفي كل مجال، فأقام ممالك وهمية، واكتفى بالجزء بديلا عن الكل، وركن إليه، واستعذب هذا الركون!

د. نديم معلا

البعض يراه ممكنا..

مـــوت المســرح



د. نديم معلا

يتحدثون اليوم عن المسرح، ويبتكرون أوصافا ونعوتا له منها: الجميل، الرائع، أبو الفنون، وتجد ممثلين مسرحيين سابقين، هجروا فنهم «الجميل»، «الرائع» هذا واستقروا على الشاشات الصغيرة، ولم يعد ثمة ما يربطهم بالمسرح إلا ماضٍ أو بعض ماض، ومع ذلك لا يكفون عن مديح هذا الفن العظيم الجميل! ولو أن بعض هؤلاء قد أفسح مكانا خاليا في فضائه التلفزيوني للمسرح، لكان بعض الضوء قد غمر بعض المسرح، تمهيدا لتحول البعض هذا إلى كل، واكتملت الصورة - اللوحة.

بعبارة أخرى لو أن المسرحيين السابقين «استثمروا» كما يُقال في لغة هذه الأيام، ما يتقاضونه من المسلسلات في إنتاج مسرحي، لنهض فنان في آن معا.

في أواخر السبعينيات كنا نلقن طلابنا حب المسرح، وكان هؤلاء يتسابقون ويتنافسون لتشكيل فرق هنا وهناك، وأذكر أن أحد نجوم الدراما التلفزيونية السورية، اليوم، انطلق إلى ضواحي العاصمة، لينشر المسرح - كما كان يردد - بين ظهراني الفقراء والذين لم تتح لهم إمكانات ثقافية، للقاء العرض المسرحي، ومعاينته عن كثب، واكتساب معارف وخبرات إنسانية في إطار اللعب مركزه، والمتعة أحد وجوهه، واللعب هنا نقيض الحقيقي، وفي ذلك متعة. والطفل حين يلعب وحده يتقمص أدوارا مختلفة، أو بعبارة أخرى يعايشها، ويتحدث إلى شخصيات وهمية، يتحدث بصوتها ويعبر عن مشاعرها. ثمة معرفة، أيا كانت جرعتها، تُقدم من خلال العرض. اختلف الوضع الآن، لم نعد نسمع، أو نقرأ، أو نشاهد ما يشبه تلك المبادرات الصوفية، بل لعلها - لو تمت الآن - لأثارت السخرية. وقد يكون من الغبن عزل الحالة الفردية عن سياقها العام، فالحراك الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، وسيرورته في العقدين الأخيرين، لابد أن يكون له تأثيره.

والنفور من فن ليست له جاذبيته الاقتصادية، والتضخم الذي طاول كل شيء، وأفول الأفكار والشعارات والنظريات الساسية، والانكفاء نحو الذات كعلامة من علامات الإحباط، وتسرب اليأس إلى النخب الأدبية والفنية وصمتها، مداراة لإحساسها بتداعي ما كانت تؤمن به وتلاشيه، أو في أفضل الأحوال لا جدواه. يمكن اختصار هذا كله بفقدان الدافع الداخلي، الذي ارتبط ارتباطا عضويا بالحلم في التغيير. تقوض الحلم فتقوض الدافع. أذكر أن مسرح التغيير «مسرح بريشت» كان المثال والأمل الذي يضيء النفق الطويل، كان رهانا ضبابيا، على وظيفة المسرح بخاصة، والفن بعامة ولكن على الرغم من ضبابيته، وهو في الأحوال كلها، ليس أكثر من رهان، فقد أثمر مسرحا، وقصة، ورواية، وفنا تشكيليا، وما يزال ذلك النتاج يكتسب أهميته، ليست من قدرته على التحقق وإنما من كونه تجليا لمرحلة تمور بالأحلام والأوهام والحرارة وما يقارب اليوتوبيا، إذا نظرنا إليه، من زاوية اليوم.

ليس من حقنا إذن، أو هكذا يبدو لي، أن نجهر بإدانتنا لأولئك الذين انسحبوا من الفضاءات المسرحية، ونطالبهم بأن يكونوا قديسين، فالبراغماتية والنفعية، بدأت حربها على الشعرية، والشعرية المسرحية هي الأكثر هشاشة، لأنها لا تنجز مشروعها، إلا من خلال جمعية، لا فكاك منها.

لقد توافر للمسرح العربي، قبل ربع قرن أو أكثر، كتاب امتلكوا مشاريعهم السياسية والاجتماعية، ومهما كان الموقف منها، إلا أنها حفزتهم وحركتهم نحو الإنجاز من توفيق الحكيم إلى يوسف إدريس، ونجيب سرور، وسعد الله ونوس، وعز الدين المدني، والطيب الصديقي - مخرجا - ودراماتورغا. صحيح أن ما اصطلح على تسميته، بتأصيل المسرح، كان الناظم الرئيس لتلك المشاريع، وأن التأصيل لم يكن حلا ناجعا لغربة الشكل الدرامي، وأنه كان عابرا وسطحيا، إلا أنه في الوقت ذاته غذّى الظاهرة المسرحية، وفتح آفاقها على مجالات، كانت في جملتها مفيدة، ولفت التأصيل أيضا الأنظار إلى مخزون، بوسع المسرحيين العرب أن يفرقوا منه ما يشاؤون.

ولعلها مفارقة جديرة بالتأمل، أن يتحول الكثيرون، فيما بعد، عن الأشكال التي دعوا إليها عبر مشروعهم التأصيلي، إلى أشكال راديكالية غربية مثل «بريشت» «وبيراند يللو» وسواهما، أو إلى تقليدية، أو إلى المزج بين هذين الأخيرين معا. (كتب ونوس الاغتصاب بعد الملك هو الملك وكذلك فعل يوسف إدريس بعد الفرافير، وظل الحكيم في إطار النظرية (قالبنا المسرحي). وبعد رحيل معظم أصحاب المشاريع الثقافية، والذي كان المسرح جزءا منها، لم ينتظم التراتب أو التتابع التاريخي، لأسباب أشرنا إليها، فوجد المخرجون الذين ظلوا يقفون خلف أولئك الكتاب، ينتظرون أفعالهم ليقوموا بردود الأفعال أنفسهم أمام خيارين: التأليف أو الإعداد، وهكذا كانت ظاهرة المخرج - المؤلف والمخرج - المعد. وراحت الأضواء تتجه صوب المخرج، بيد أن هذا المخرج الذي وجد نفسه وحيدا، لم يمتلك المشروع إياه الذي امتلكه الكاتب المسرحي، وربما لهذا السبب، وربما لسواه أيضا، تلقى المسرح ضربة موجعة، وتناقصت العروض المسرحية بعامة والمميزة منها بخاصة. ومع تنامي نفوذ لغة الجسد في المسرح، وغياب الرعيل المؤسس ومسرحه ذي النبرة السياسية والاجتماعية العالية، تعمقت الأزمة وامتدت جذورها. لم تتحقق عروض تخاطب المتفرج بلغة العرض المسرحي، أي تضيف إلى لغة النص، لغة أو لغات أخرى، تكون الدلالة البصرية محورها، باستثناء عرض هنا وآخر هناك، وهي لا تصنع ربيعا كما يقولون، ولم تعد العروض التي تنهض على الخطاب الأدبي وجمالياته والرسالة التي يحملها، سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية، قادرة على الاستمرار.

> هناك من يقول: إن المسرح في العالم كله، يموت، وإن مسارح عريقة تبدو شبه خاوية، إن لم تكن خاوية. بيد أن هذا العالم، الذي يشيرون إليه يقف على الرغم من ذلك مسندا ظهره على جدار صلب... أما نحن فلا أرضية صلبة ولا عراقة أو تقاليد تحمينا

وفي خضم الحديث عن موت المسرح بل وعن المسرح وهو في ذروة زهوه، لم يكن ثمة من يشير إلى المتفرج من قريب أو بعيد إلا ما ندر.

ولعل المؤثرات التي طاولت المسرح في المجالات كلها، هي نفسها التي تؤثر في المتفرج فتحيله إلى متلق شبيه بالمرسل، من حيث ما يمكن أن ندعوه المناخ العام.

فهو الآخر اهتز للخيبات الكبرى، في العقود الأخيرة من القرن الماضي، وشغلته الأنماط الاستهلاكية المتجددة، ولقمة العيش وضيق فسحة الأمل، لكنه على الرغم من ذلك أقبل ويقبل على العروض التي تحترم بعض ذائقته، ولا أقول أكثر من ذلك، لأنني وكثيرين غيري، أدرك أن المتفرج شرائح ومراتب وميول وثقافات، وأنه عصي على التنميط بمعناه العام. انظر إلى مسرح محمد صبحي في مصر، ونضال الأشقر في لبنان، والأسدي المتنقل وإلى بعض عروض المسرح القومي في «دمشق» محاولات غسان مسعود، ورياض عصمت، والجعايبي، وادريس في «تونس»، تجد أن ثمة جمهورا يتقاطر على هذه العروض، التي يصعب وسمها بالمتعالية، كما يصعب وصفها بالشعبوية. يُخيل إلي أن تجربة صبحي نجحت في التوكيد على المسرح كظاهرة ثقافية، في وسط المسرح التجاري فيه عريق، وقد أوغل في العقود الثلاثة الأخيرة، في هبوطه وجذب متفرجين، شكلت شرائح الانفتاح غالبيتهم الساحقة، لكن هذه المسارح قد تختفي أو هي آيلة إلى الاختفاء، أو قد تنقطع سنة أو بضع سنوات، لذلك من الصعوبة بمكان التعويل عليها، لتقرير أن المسرح ما يزال حيا.

وإذا نظرنا إلى المسألة من جانب آخر، فإن ما يثير القلق هو انقطاع التواصل بين هؤلاء المخرجين، وبين من يُفترض أن يأخذ مكانهم، في السلسلة التتابعية، التاريخية فالبدلاء إذا صح هذا التعبير، وهم بدلاء مُفترضون على كل حال، لا يُقبلون على المغامرة، وليس ثمة مؤسسات أو جهات أهلية أو حكومية تأخذ بأيديهم. وفي اعتقادي أن عليهم أن يبحثوا عن طرقهم الخاصة بهم، من حيث التمويل والإنتاج، وأن ينأوا بأنفسهم عن الخطاب المتعالي والحذلقة، لكي لا يزيدوا الفجوة اتساعا بينهم وبين المتفرجين، وألا يتكئوا على ثقافة الآخرين، وألا تجرفهم أوهام الحداثة، بعيدا عن الأرض التي يقفون عليها، والناس الذي يعيشون بين ظهرانيهم. إن فن «الهنا» و«الآن» يحكم على ذاته بالفشل، إذا كف عن إمتاع متلقيه. والوصاية وادعاء المعرفة، والاستخفاف بالناس لا تنتج فنا ممتعا، بل معزولا ومنغلقا. وآفة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الآفات الغرور، والإصابة المبكرة بأعراض العظمة. وقد لمست مثل هذا السلوك في مناقشات العروض، التي كانت تتم، وبحضور مسرحيين، مشهود لهم بالتمايز والتواضع، وطول الباع كما يقولون. والمؤسف أن بعض الشباب الذين قد يكونون البدلاء، وقد لا يكونون، ما أن يضعوا أقدامهم على أسفل السلم، حتى يُنظّروا ويرفضوا أي ملاحظة توجه إليهم، حتى لو كان مصدر تلك الملاحظة أستاذهم أو أساتذتهم، الذين فتحوا عيونهم على ألف باء المسرح! لعل الانتفاخ المرضي، سببه المدائح التي يكيلها البعض بلا حساب، تحت يافطة التشجيع والحرص على ألاّ ينفر المسرحيون الواعدون من المسرح. وفي الطرف الآخر حالة نقيضة، وهي النزعة التدميرية، لكل تجربة يافعة، بحيث لا يكاد المسرحي الشاب يقف على قدميه حتى يسقط مرة وإلى الأبد.

ويتساءل البعض - مستنكرين ومستغربين - وماذا يفعل الأكاديميون في المعاهد؟ أقول إنهم يعدون، في المعاهد المسرحية، ممثلين تلفزيونيين، وفي بعض الحالات، كتاب دراما تلفزيونية. وقد حدث - ولست أدري إذا كان ما يزال يحدث - أن أحد الطلبة تخرج في قسم النقد في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، مقدما سهرة تلفزيونية، وليس رسالة أو بحثا!

قد تكون الحجة، استجابة ذكية، من المؤسسة الأكاديمية لحركة السوق. بيد أن مثل هذه الذريعة واهية، وهي خروج على السياق والمنطق، فإذا كان لابد للتفاعل أن يحدث، و أنا مع مثل هذا التفاعل، فلماذا لا تنشأ أقسام دراما تلفزيونية؟ ولماذا لا تبتكر وسائل لمجاراة النهضة التلفزيونية - وليس الطفرة كما يروق البعض القول، لأن الطفرة هشة وعابرة، ولا تنهض على دعائم محلية -؟ هل نحتاج إلى صندوق لدعم المسرح؟ شرط إطلاق هامش الحركة للمسرحيين وتحريرهم من البيروقراطية الثقافية، وعسف الرقابة، ما دام أنهم ربطوا مصائرهم في زمن تتبدد فيه المصائر بسهولة، وعبثية - بالمسرح. وإذا كانت الدائرة تضيق ومحظورات الرقابة تتسع، مع اتساع قائمة الممنوعات، والخلط بين الفن كمُتخيل والواقع، والمطابقة الكاملة بينهما لا تجوز، لاسيما أن المسرح استعارة للواقع وليس الواقع ذاته.

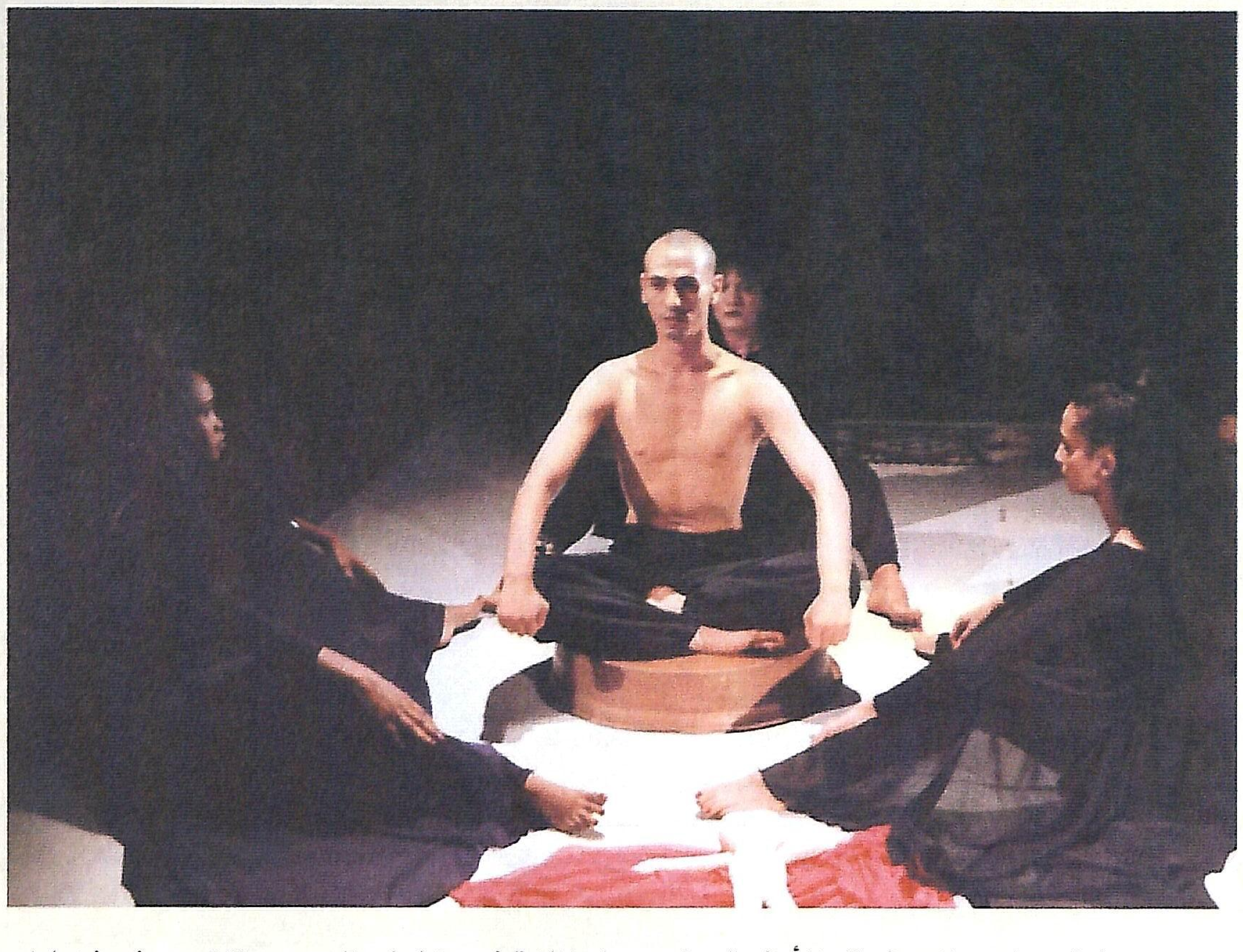
ثمة من يقول إن الفضائيات تمنع المسرح من العمل، تغلق عليه الأبواب، فيغلقها على نفسه، إذ لا جمهور يتجشم عناء الانتقال من البيت إلى مكان العرض. لعل في مثل هذا القول بعض الحقيقة، فهذه الأخيرة (الفضائيات) تجمع كل شيء لتلقيه أمامك. وفي منتهى اليسر والسهولة.

وإذا كانت قد نجحت في قلب المعايير، بحيث يبدو المطرب أو لاعب الكرة النجم، الذي يتصدر المجتمع. وبحيث تبدو الرأس الفارغة كأنها تصنع الحضارة. فإنها مع شيء من الوعي يمكن أن تقاوم. أرأيت كيف يتدافع الناس إلى الحفلات؟ ألم يسمعوا الأغنية؟ وهي فن سماعي - إذن لماذا يصرون على الحضور؟ إنها الرغبة في المشاهدة، في الرؤية في الفرجة، في الصورة، والمسرح فن بصري فلمَ لا يتدافع الناس إليه؟ ليس الجواب في تبسيط المسألة فالفن الحسي الخفيف يُروّج له، ويُنفق عليه، أيا كان ثمن التذكرة، لأنه لا خطر حقيقيا منه، شأنه في ذلك شأن الكرة، التي يملأ ضجيجها الفضاء. أين صندوق دعم المسرح، من «صناديق» دعم الكرة بأشكالها وقواعدها المختلفة، والمسرح حتى في ذروة عدميته يخاطب العقول. ويصدر عن رأس مليئة. أميل إلى القول إن المسرح لا يحمل فناءه في دخله. وأن أسباب موته تأتيه من خارجه. وقد تكون ظروف وعوامل متداخلة تضافرت لتمنع الحياة المسرحية من دفقها، والوقوف على تلك الظروف والأسباب ومعاينتها، قد يمد المسرح بالحيوية، وينعشه. هناك من يقول إن المسرح في العالم كله يموت وإن مسارح عريقة تبدو شبه خاوية، إن لم تكن خاوية. بيد أن هذا العالم الذي يشيرون إليه يقف، على الرغم من ذلك، مسندا ظهره على جدار صلب. ويكفي أن نذكر هنا ما حل بالمسرح الأوروبي في العصور الوسطى، حيث تحول بعد ازدهار حقيقي (المسرح اليوناني) إلى بوق يردد أصوات الكنيسة، ويعيد إنتاج طروحاتها. وما إن أشرقت النهضة الأوروبية، حتى انطلق المسرح مهيمنا على الفنون الأخرى، ومؤثرا فيها. التقاليد العريقة، والمخزون الثقافي الذي لا ينضب، والظاهرة المسرحية الراسخة، تحول دون الفناء والعدم. أما نحن فلا أرضية صلبة ولا عراقة أو تقاليد تحمينا، والعنقاء التي تخرج من الرماد، لتؤسطر مسرحنا، وتجدد حياته قد لا تقوم لها قائمة.

وإذا كان «رولان بارت» وغيره من الحداثيين، يتحدثون عن موت المؤلف وتلاشيه، وحياة النص في الزمن وامتداده، فإن المسرح يموت مؤلفا ونصا وعرضا ◆

http:// users. groovy. gr/~ekar/ index

موقع يقدم معلومات عن نشأة المسرح الإغريقي القديم والعناصر التي يتألف منها.



للرقص لغته الحركية، والأدائية... تتوه هذه اللغة في متاهات الجسد، وتنغرس في فضاءات الأحاسيس، ومكنونات النفس، وتتفجر حركة وتعبيرا حيا على فضاءات الخشبة، وأبعاد المنصة... يصوغ الرقص مشهديته من موضوعات، وغايات متنوعة: وترقى بهذه الموضوعات، وتسمو بالأفكار، وتدخل معابد الصلاة وتمتزج بحالات التعبد والإيمان، والطقوسية، أو تسقط إلى الابتذال الحركي فتحول الجسد إلى أداة غواية وإغراء.

د. وطفاء حمادي هاشم - لبنان

تطبيقا على أعمال المخرج انتصار عبدالفتاح

الرقص في المسرح بين البوليفونية والكوريغرافيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المخرج الباحث المصري انتصار عبدالفتاح جاء من الضفة الأخرى للمسرح. جاء من المسرح الراقص الطقوسي، حيث للنص متعته وعمقه الإنساني المتوغل غوصا على سمو الجسد وارتقائه. انجلى ذلك في عدة عروض استلهم نصوصها من الطقوسية الموازية للأداء الحديث لبناء تجربة تنطلق من ثلاثة عناصر:

- النص. - البوليفونية. - الكوريغرافيا.

النص

- اعتمد عبدالفتاح على النص الطقوسي كسيرورة وبنية ينأى من خلالها عن الحياة اليومية، وعن تفاصيلها، يخترق مواصفات الطقس (الاسترجاع، والمواضعات). ويخوض تجربة التعبير عن كينونة الإنسان بمختلف مظاهرها وحالاتها. كما ينطلق نصه من المحلي (خصوصية طقوسية الحزن، والفرح، الحياة، الموت...) وينتقل من التراث الشرقي ثم يدخل الكونية الإنسانية؛ الحالات التي يعيشها الإنسان من كل زمان ومكان، فتتوحد حركته ويصدر صوت واحد زفره الإنسان قبل نشوء الحضارات؛ من هنا اختار عبدالفتاح الأفكار الذهنية التجريدية التي تحتمل البحث والتجربة. إنها نصوص مفتوحة، تخلو من الحوار المنطوق، سوى ما استخدم في عرض «طبول فاوست»، الذي لم يخل من بعض الحوارات؛ مع العلم أنه انطلق فيه إلى حدود البعد الفلسفي التجريدي حيث سعى إلى تجسيد صراعات الإنسان الداخلية بين عقله وشهوته وانشداده نحو الجمال، وأكثر ما تجسد في نص «فاوست»، لغوته هو التقلبات التي عاشها هذا الفاوست في معايشته التجربة، ثم انتقاله من تجربة إلى أخرى؛ في الانتقال من مرحلة البحث عن الحقيقة لأن العقل لا يدرك الحقيقة، فبحث عن الحقيقة بين الحلم والواقع، في خطوة واحدة... تحتمل التأويل في حقول الدلالات المتنوعة. وانعكس ذلك في نص «ترنيمة»، وفي عدة لوحات منه حيث طقوسية الموت والحياة، وهمهمات الحزن ووشوشات الفرح، وتلاوة الصلاة المتصلة بارتعاشة جسد الزار، ومن أناة الوجع التي تجاور شفاه الفرح... حفر عبدالفتاح نصه على إيقاعات الحركة المجدولة مع ترانيم صوت الأرض ما قبل الإنسان، ولكن ضمن التوقيع التراثي.

يتابع عبدالفتاح في عرض «مخدة الكحل»، الحفر في التراث، ليخترق عالم المرأة الجواني. يصوغ منه نصه برصد مراحل حياتها منذ الطفولة

حتى النضج والكبر. وبالتركيز على واقع المرأة الشرقية والصراعات التي تعيشها بين رغباتها وبين التقاليد القامعة لها ولحركتها. يترجم عبدالفتاح هذه الثيمة من خلال مشهد بصري يعتمد على تعبيرات الجسد وحركته الحوارية، يكشف كل حوار عن حالة ما: البنت تتدور وتتدور مثل الشمس، وتبلغ وتطرز ثوبها وهي تشتعل رغبة وشهوة... فتتزين وتشرع بالتعبير عن الرغبة التي تفوح منها رائحة الجسد. ولكنها ما تلبث أن تصطدم بتابوهات يحرسها الأب والأخ وغالبا الأم.

البوليفونية

ابتداء من عرض «الدبكة» و«ترنيمة ١» و«ترنيمة ٢» و«سفر المطرودين» و«مخدة الكحل» وانتصار عبدالفتاح يجتهد في البحث لإيجاد لغة فنية تعبر عن مسرح تحتل فيه البوليفونية الحيز الكبير، وتشكل الهدف الأساسي في مسرح عبدالفتاح. إنه مسرح متعدد الأصوات، تمزج فيه المؤثرات الصوتية الإيقاعية التي تتفاعل مع أصوات التشكيلة البشرية من مؤدين ومؤديات؛ أي مجموعة المسرح الصوتي كما سماها دليل مسرح عبدالفتاح، وتختلط بالزغاريد المختلطة بالولولة المتجسدة في حكايات الجدة (في مسرحية ترنيمة ٢). استعار عبدالفتاح هذه الحكايات من طقوسية الأشكال المسرحية القديمة، ومن الحركة الطقسية الممتدة إلى الجذور الدينية الملتصقة بالصوت البكر الطالع من الهمس، ثم حركة التنفس الأولى وانبعاث الصوت الداخلي من أعماق الإنسان. في هذا الإطار أقام انتصار عبدالفتاح تجربة عرض «ترنيمة ٢»، وأفاد عن طقوسية واحتفالية ترقى إلى حضارات متنوعة: من الفرعونية وجسدته الممثلة سميرة عبدالعزيز بصوت ينبعث من التاريخ، من وشوشة الطبيعة الممزوجة بتهدج الترانيم، ترافقها الهمهمات الصاعدة من الداخل، وتزيد من حدة وتيرتها النغمات التي ترسلها الآلات الموسيقية الإيقاعية والنقرية والمصحوبة بالغناء التراثي المتوغل في فجوات الموت، وقد وظف في سياق يتلاءم مع الرؤية الفنية العامة للعرض. وقد أدت الزغاريد المختلطة بالولولة إلى تجسيد صورة الموت.

في عرض «مخدة الكحل» لم يخل هذا العرض القائم على منهج المسرح الصوتي البوليفوني polyphonique أي المسرح المتعدد الصور والمستويات من الموسيقى، من الآلات الموسيقية الإيقاعية والمتنوعة بين النوبية وموسيقى الزار، والموشحات الأندلسية، والموسيقى الخليجية (التي ترجمتها جنى الحسن كوريغرافيا بخطوة الجمل) وترافقت أيضا مع إيقاعات التصفيق واللطم والجلد، وصوت ماكينة الخياطة للدلالة على الموروث والمكرر والرتيب.. اجتمعت هذه الإيقاعات لتخلق مناخا متوترا، ويبلغ اقصى حالاته عندما تقفل الدائرة: دائرة حركة الفتاة وحريتها.

وفي عرض «طبول فاوست» جسد عبدالفتاح الحالات الثلاث: أي الرحلات الثلاث، الأفكار المجردة في صياغات بصرية ومشهدية، أداتها السمعية هي الإيقاع في مجموعة البوليفوني من ألحان الناي والقانون والمزمار والعود والطبلة والابتهالات الدينية ذات الدلالات الإسلامية، وكملت هذه الايقاعات، ألحان الإنشاد والغناء. كما واكبت الإيقاعات - الحالات وحركة المؤدين، إيقاعات التصفيق واللطم. برز ذلك في مشهد الشهوة، مشهد الصراع بين الرجل والمرأة، بحيث يعبر عنه بإيقاعات سريعة وبطيئة... وفي لحظات الرعب التي ترجمت رفض الاقتراحات التي يقدمها الشيطان لفاوست، يبدأ اللطلم الخفيف المترافق مع الموسيقى والرقص. وفي تلاوة المشاهد عبر الحوار، يبدو انتصار عبدالفتاح ماهرا في توظيف الموسيقى؛ الأمر الذي يشي بتوصله إلى خلق حالات تعبيرية صادقة من إيقاعات متناغمة، ومنسجمة، فالناي يحاور القانون والمزمار، وكذلك تعابير الجسد.

الكوريغرافيا

تطلق هذه التسمية على فن تصميم الحركات التي ترقى إلى الطقوس الدينية، ونراها لدى الفراعنة الذين تركوا رسوما توضح مختلف الوضعيات الراقصة على جدران المعابد، وفي الحضارات الشرقية دونت حركات الرقص المرمزة وتثبت في نصوص الكاتاكالي.

لعبت الكوريغرافيا دورا مهما في مسرح عبدالفتاح الصوتي، وشكلت بعدا مسرحيا عبر العلاقات الحركية التي تنتج عن تنوعات شكل الأداء، وعن حركة الجسد على الخشبة ووضعه في الفضاء المسرحي، وارتبطت دائما بإيقاع العرض، يتابع عبدالفتاح مسيرته البحثية عن شكل ولغة فنية خاصة تنبع من الأصوات والإيقاعات والجسد، من خلال مشهد بصري يعتمد على تعبيرات الجسد وحركته في كل عروضه: في «ترنيمة ٢» صاغ عبدالفتاح مشهديته البصرية من حركات مؤدين يرتدون زيا مشتركا، وتدل هذه الحركات على قدسية طقوسية، ترافقها همهمات صاعدة من الداخل للتعبير عن تاريخ العلاقات البشرية، وبعد ربطها بجذورها الدينية يبلغ المؤدون - الطقسيون حالة الاستغراق التي تصل إلى حد النشوة أو الوجد - الحد الوسيط بين عالم ملموس مادي وعالم غيبي، أي حد حالة تفريغ نفسي وجسدي، ويقتضي ذلك أداء يستطيع أن يحقق التفاعل الكامل مع سيرورة الاحتفال. واللافت أن عبدالفتاح سعى على مدى العرض إلى توظيف الحركة في سياق ينسجم مع طبيعة العرض الصوتي - الحركي الذي يقوم على الحركة الدائرية الملتصقة بتجربة الهمس وحركة التنفس الأولى... وصاغ مشهدية عرضه بتشكيلة الأجساد التي تقلصت فيها ملامح الذكر والأنثى، فذابت في إنسانيتها وأعتقت من أسر المحدودية عبر تفكيك حركة الأجساد من الانطواء إلى الانبساط، وانعتقت من فراغات الفضاء المسرحي، من حيز اللعب لتشكل حيز فرجتها السمعية - البصرية المبني على فكرة الكينونة، والتي تجسدت حركتها في مستويين من الخشبة: المستوى الأول فتح على الحركة الحديثة المتطورة من الرقص الحديث (الباليه). وفي المستوى الثاني من الخشبة، تشكلت بؤرة الحركة التراثية. وهنا يطرح سؤال عن مدى انسجام هذين الاتجاهين الحداثي والتراثي في الأداء الحركي اللذين يتمان في اللحظة ذاتها بتوظيف الإيقاع الصوتي الموسيقي الذي ترافق مع كل حركة كوريغرافية، في سياق اعتبرت الموسيقى أحد العناصر الناظمة للعرض والمعبر عن روحيته.

والموسيقى في عرض «ترنيمة» شكلت ما يسمى بالديكور السمعي le decor sonore الذي يعطي إيقاع الحدث theatre vocale.

في «مخدة الكحل» يتابع عبدالفتاح مسيرته البحثية عن شكل ولغة فنية خاصة تنبع من الأصوات والإيقاعات والحركة الراقصة التي فجرت سكونيتها أستاذة مادة الرقص في الجامعة اللبنانية الكوريغراف (مصممة الحركة الراقصة) جنى الحسن، فوضعت المقامات الحركية لها، محاولة بدورها البحث عن لغة جسدية خاصة بعالم المرأة الشرقية. علمت الحسن على الرقص في المسرح ووضعتها في فضاء مسرحي بشكل يقارب الحركة في الحياة، وفي مختلف المجتمعات.

وانسجاما مع واقع المرأة أعدت الحسن الحركة والكوريغرافيا أي فن الرقصات المرتبطة بالطقوسية الشرقية المتنوعة بين رقص الزار (وترجمت بحركة الرأس) والحركة النوبية (التصفيق الجماعي) والحركات الصوفية (حركة الجسد الملتوية - المتقاطعة مع إيقاع موشح «يا غصن نقى...») ومع اللطم والجلد حيث يسمع صوت السوط. ووزعت الحسن الأدوار الحركية من خلال المقامات التي تقوم على حركات متسلسلة في دورانها الحلزوني (الصوفية)، ثم مزجت بين الجاز والباليه وبين الرقص الحديث فقامت الحسن بتفكيكها ثم تركيبها مع حركات الجسد الطقوسية الشرقية التي تعبر عن واقع المرأة الشرقية. وصاغ عبدالفتاح والحسن هذه المشهدية في سياق تشي من خلاله الحركة الراقصة بالرغبة والشهوة المتأججتين داخل الجسد، وعندما يحاول هذا الجسد الانفلات من القيود يقمع ويخلد بالسوط، فنسمع صوت الجلد.

لم ينزاح هذا العرض القائم على منهج المسرح الصوتي (البوليفوني) أي المتعدد الصور والمستويات الموسيقية عن الرؤية الأساسية التي تود التعبير عن الواقع القمعي للمرأة. وبدا ذلك جليا من خلال لغة حركية نطق بها الجسد، وحركة اليد والرجل ونظرة العين.

وفي عرض «طبول فاوست»، أقام عبدالفتاح معادلة صعبة لتجسيد هذه الرحلات الثلاث، الأفكار المجردة، في صياغة تخضع لكوريغرافيا برسم حركة الجسد في النطاق الحركي المعبر عن الشهوة والجمال والبحث عن المعرفة. وبين الأداء الداخلي المعبر عن دواخل النفس، وبين الأداء البراني فيتم الانتقال من عالم المتعة والشهوة، وهذا مشهد يفترض أداء داخليا يشي باختراق الحواجز وكسر التابوو من أجل التعبير عن الدخول في هذا العالم، تجسد ذلك من خلال حركة اليدين والخطى السريعة والبطيئة الإيقاع، مترافقة مع تعابير الوجه ونظرة العينين.

وفي الختام يمكن القول إن انتصار عبدالفتاح يخوض تجربة مسرحية راقصة جديدة سمتها بحثية وميزتها إبداعية. حفر على إيقاعات الحركة المجدولة مع ترانيم الصوت ما قبل الإنساني في تجربة المسرح الصوتي - الحركي من خلال حركة جسدية تتفجر من الداخل، هي حركة الصمت الذي يبوح... وأعتقد من أجل ذلك البوليفونية والكوريغرافيا التي ساهمت في تشكيلها في عرض «مخدة الكحل» جنى الحسن وهي أيضا جسدت كوريغرافيا مميزة في عرضها المسرحي الراقص «برمة الحوض».

تجربة مميزة تجربة المسرح البوليفوني، تقتضي متابعة وبحثا عميقين تشبهان ما يقوم به عبدالفتاح انتصار عندما يحفر في التراث ليستلهم منه التيمة، والصوت، والحركة ويجسدها في مسرح حركي صوتي راقص ◆

> ”الكوريغرافيا هي فن تصميم الحركات التي ترقى إلى الطقوس الدينية. ونراها لدى الفراعنة الذين تركوا رسوما توضح مختلف الوضعيات الراقصة على جدران المعابد“

www. medieval. org/emfaq/harmony
موقع يشرح مفهوم البوليفونية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في كل فترة، تظهر أيديولوجية سائدة تهيمن على المفاهيم المسرحية، وتحدد طريقة التفكير والتطبيق العملي فيها. ونجد في أغلب الأحيان أن تحديد هذه المفاهيم، التي توجه مسيرة المسرح، قد جاءت من خارجه. فهناك فترة معينة هيمنت فيها «أدلجة» المسرح. وفترة طغت فيها إشكاليات التراث والبحث عن الهوية، وفترة أخرى انصب البحث فيها على تعددية المسارح وحق وجودها، وفي فترة أخرى توجهت البحوث والدراسات نحو اقتباسات توجيهية لمنطق سيميولوجي... وهكذا.

إيطاليا- قاسم البياتلي

الكاتب في أحد أدواره بايطاليا

جدل جديد حول مفاهيم قديمة

إشكاليات التأليف الدرامي في المسرح

غالبا ما كانت البحوث والمفاهيم تدور، في ملاحظاتها وتشخصياتها حول المسرح وترصده من الخارج. ولهذا كتبت صفحات كثيرة، وأقيمت ندوات عدة من دون جدوى، حول - مثلا- إشكالية النص المسرحي، بالفصحى أو بالعامية. أو عن أولوية النص المكتوب أم مركزية الإخراج في العرض المسرحي. ونادرا ما حدث عن موقع الممثل وعمله التطبيقي في المسرح. فهناك من نادى، ولا يزال ينادي، بأولوية النص، انطلاقا من معايير مسبقة للدستور الثقافي للمسرح، وعلى تعليلات أكاديمية، وعلى مسلمات سائدة. ويحدث ذلك حتى في دراسة تاريخ المسرح (وخصوصا لدى العرب) حيث صُنف التاريخ المسرحي وتراتيبه أتوماتيكيا،انطلاقا من النص الدرامي الأدبي، وتهميش العناصر العملية الأخرى المتعلقة بالعملية المسرحية.

ومن يطالب بأولوية النص الدرامي المكتوب، ينطلق في اعتباراته من أن النص هو الذي يحتوي ضمنيا على إمكان الإخراج وعلى المؤشرات اللازمة للتمثيل، باعتباره يحتوي على علامات (نصية) قابلة لأن تتحول وتترجم إلى واقع مشهدي للعرض المسرحي.

ومن جانب آخر، هناك من ينادي بأولوية العرض واستقلالية الإخراج، ويؤكد على ضمنية النص الدرامي المكتوب في العملية التطبيقية وإعطاء الأولوية للرؤية الإخراجية. وقد صاحب ذلك، في أسوأ الأحوال، مايسمى بـ(الإخراج الجماعي)، الإخراج من دون الاعتماد على النص الدرامي المكتوب.

ولم يخرج من هذه الإشكالية، بطبيعة الحال، لا غالب ولا مغلوب، لأن جدلية الفعل المسرحي لم تكن - ولا يمكن أن تكون- في الصراع ما بين النص الدرامي والإخراج المشهدي. ولا هي في كون الإخراج. يحتوي على النص ضمن العملية التطبيقية، ولا هي في احتواء النص الأدبي الدرامي ضمنيا لإمكانات الإخراج المسرحي بل في التقييم الفعلي لكل ما يتضمنه العرض: النص، التمثيل، الإخراج، وكل الملحقات الأخرى اللازمة لكتابة العرض المسرحي.

وقد برز، من خلال البحوث المختبرية والدراسات المسرحية المنطلقة من داخل المسرح والعملية، أن النص الدرامي المكتوب هو أحد«التكنيكات» الموجودة في المسرح، مثلما هناك تكنيك التمثيل، والإخراج، والسينوغرافيا.. إلخ، يمكن أن ننظر إليه في تناسق ديناميكي مع التكنيكات الأخرى في المسرح وذلك ما سيجعلنا نعيد النظر في صياغة المفردات والمصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالمسرح والتي شابها نوع من الغموض والعمومية.

ومن ضمن هذه المصطلحات التي استخدمت واستغلت بشكل استهلاكي هي اصطلاح (الدراما تورجية Dram-maturgia).

فإن كان هناك مسرح النص الدرامي الذي هيمن في أوروبا ما بين القرنين الثامن والتاسع عشر تقريبا، فهناك أيضا مسرح هو حصيلة الاندماج (النص/المشهد) كما حدث في بداية القرن العشرين لدى أغلبية المعلمين في المسرح الأوروبي. وبطبيعة الحال هناك مسرح آخر أخذ موقعه في التاريخ بعد فترة الستينيات من القرن العشرين مثل مسرح مختبر غروتوفسكي، ومسرح ثيودوس كانتور، ومسرح الأودت لايوجينيو باربا، وغيرها.

وبطبيعة العملية المسرحية نفسها، في اعتمادها على الفعل الدرامي، لا يمكن أن يكون هناك مسرح من دون وجود النص، والإخراج، والتمثيل.. إلخ. وبالتالي لا معنى للحديث عن الأخذ بواحد من هذه «التكنيكات» واعتبارها هي المسرح، وهذا ما نجده فعلا في المسرح الذي نما، تطبيقيا وتنظيريا من المختبرات المسرحية في المنتصف الثاني للقرن الماضي.

من هنا فإن تاريخ المسرح ليس عبارة عن تاريخ نصوص الأدب الدرامي، كما يحلو التأكيد لبعض الدراسات الأحادية الجانب، على اعتبار أن النص الدرامي وحده هو ما يتبقى من العرض ويدوم.

وهكذا هي الحال، أيضا، عندما يؤخذ الإخراج بعين الاعتبار والتركيز على ما هيته واستقلاليته ليس باعتباره (تكنيكا) بل بإعتباره أسلوبا ورؤية شخصية للمخرج فحسب.

> النص الدرامي المكتوب يمثل أحد التكنيكات الموجودة في المسرح، مثله مثل التمثيل والإخراج والسينوغرافيا، يمكن أن ننظر إليه في تناسق ديناميكي مع التكنيكات الأخرى في المسرح

وفي واقع الأمر، هناك فترات تاريخية لم يكن فيها النص ينفصل عن المشهد، وهناك فترة تاريخية تباعد فيها أحدهما عن الآخر. وهناك فترة سيطر فيها النص وأخرى هيمن فيها الإخراج وهناك فترة تاريخية تعاضدت فيها كل الوحدات التكنيكية للعرض وتضافرت في العملية المسرحية وعلى الرغم من استقلالية كل واحدة فيها ولو نسبيا.

وقد نشأت من إشكالية الصراع ما بين النص والمشهد في أوروبا بما يسمى المسرح «التقليدي» أو كما يطلق عليه أحيانا المسرح «المؤسساتي» . وهو لا يزال على قيد الحياة. وقد أطلق عليه بيتر بروك تسمية «المسرح المميت» وليس الميت!

مما لا شك فيه أن النص الدرامي يقوم - في العملية المسرحية - بمهمة توجيه وتقويم (من خلال منازعات وصراع) الطاقات من أجل ألا تهدر، وذلك في العرض المسرحي ككل أو في عمل الممثل. ولكن المسارح التي يهيمن فيها النص، لم تعط أهمية لذلك، وركزت على جعل الحياة الداخلية للعرض بأكمله تؤدي إلى حكاية نصية.

ومن جانب آخر نجد أن من أراد أن يعبر عن غنى المشهد العرضي، من دون المقاومة والصراع مع النص، قد حول ذلك الغنى إلى نوع من التقليد الذي اتصف بالفوضى وانتحال الأشكال كيفما اتفق.

لقد فُسر مصطلح التأليف الدرامي (Drammaturgia) على انه ولا يزال ذلك هو السائد شيء يخص التأليف الأدبي الدرامي المكتوب فقط. ونادرا ما تجد هناك تشخيصا أو حديثا عن التأليف الدرامي للمكونات الأخرى للعرض، مثل التأليف الدرامي للممثل (Drammaturgia dellottare). وكان أول من طرح هذه الإشكالية في أوروبا، وبشكل منهجي وبراغماتيكي، هو الإيطالي «ايوجينيوباربا». فقد أكد أن «مفردة نص» (Testo) تعني - قبل أن تعني النص المكتوب أو المنطوق أو المخطوط الـ «نسيج» (Tessetvra). وهذا يعني أن كل ما له علاقة بنص أو نسيج العرض المسرحي يمكن أن يحدد باعتباره تأليفا دراميا (دراماتورجية) أي (دراما-إرغون) (Drama-ergon) - أي شغل منظم للأفعال.

ولو أخذنا بعين الاعتبار أن الدراماتورجية هي الشغل (للأفعال)- مثلما في الفيزياء - فإن الشغل يمتلك الأبعاد نفسها التي تمتلكها الطاقة ولكنهاليست هي نفسها. فالطاقة - كما يؤكد فرانكو روفيني- هي القدرة على القيام بالشغل، والشغل ينتج من التعبير بالحركة. ويمكن القول إن هناك طاقة من دون شغل ولكن عندما يدخل الجسد في شغل فإن ذلك يتطابق والطاقة. فالشغل، بشكل ما، هو وسيط ما بين الطاقة والحركة: هو الكينونة التي تظهر من خلال صياغة الطاقة. وفي حالة عدم شغل الجسد فإن الطاقة لا تظهر ولو دخل الجسد في شغل فإن شغله هو عبارة عن «شكل» الطاقة التي توجد فيه ضمنيا.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الأجساد التي تحيط بنا هي عبارة عن أفعال، سواء أفعال كما رآها أرسطو، أي في وجودها في النص، أو أفعال بمعناها المباشر، كتلك التي يقوم بها الممثل، وكتلك التي تتم في المشهد بكل مكوناته من إنارة واكسسوارات... وغيرها.

إذن يمكن أن نقول إن هناك دراماتورجية النص الدرامي المكتوب، ودراماتورجية المشهد (تكوينات الممثل)، وهناك دراماتورجية العرض بأكمله. أي أن هناك (نصوصا) جزئية- على حد قول روفيني - وأن هناك (نصا) كليا للعرض من خلال تضافر أفعال كل النصوص.

هذه الطريقة في النظر إلى الدراما تورجية كمفهوم موحد (للنص - المشهد) يسمح لنا أن نرى حياة العرض بشكل أقل غموضا. وهكذا ممكن أن نتحدث عن دراماتورجية الممثل، أي تكوينات وتوليف شغل أفعال الممثل، سواء بالمعنى الفيزيائي الذي أشرنا إليه أو بمعنى الأفعال البدنية التي جاءت في طريقة ستانسلافسكي.

ولو أخذنا الطريقة التي كان يتعامل بها الممثل، قبل ظهور طريقة ستانسلافسكي، سواء لدى الممثل في الكوميديا ديللارته، أو الممثل الكبير في القرن التاسع عشر، فسنجد أن الممثل يأخذ دورا معينا نسبة إلى طبيعته البدنية ونمط صوته (وذلك ما يحدث أيضا في مسرح الأوبرا حيث تُوزع الأدوار حسب طبيعة الصوت مع بعض الاختلافات) وكذلك حسب الأدوار التي سبق أن قام بها، أي حسب مخزونه المسرحي. سنجد أن الدور (العاشق الشديد،... إلخ) هو ثابت، بينما تكون الأجزاء (المقاطع)، أي تفاصيل الكلمات والجمل، متغيرة ولكن ضمن ضفاف الدور المحدد.

وهنا يمكن أن نتناول أيضا جدلية الدور والشخصية. فالدور هو شغل الممثل والشخصية هي شغل المؤلف. ويمكن أن نرى من خلال ذلك أيضا جدلية الممثل والشخصية والتي نجدها في عروض مثل عروض غرتوفسكي وباربا، والتي هي من تأليف الممثل والمخرج.

ويمكن أن نرى كذلك علاقة الدور بما يدعى بما تحت النص، وهو ما نجده في عمل الممثل على طريقة ستانسلافسكي، حيث يعمل الممثل على إبراز معالم «دوره».

ويمكن أن نجد ذلك، أيضا، في الكثير من المجاميع المسرحية - في أوروبا الآن - التي يعمل فيها الممثل على تدريبات فنية مستمرة حيث يقوم الممثل بتوظيف مفرداته الفنية - بشكل متواصل - من أجل بناء ضفاف للأدوار التي يقوم بها، أي بناء الدور وجعله يدخل في علاقة وتضاد مع المقطع.

وكذلك هي الحال في العلاقة بين النص والمشهد. فالنص هو ثابت لا يتغير، أي يستند إلى نظام وترتيب وانسجام (وذلك ما يجعله فقيرا متقشفا على حد قول روفيني) بينما يعتمد المشهد على التنويع واللاانتظام وتعدد إمكانات التجسيد وذلك ما يجعله غنيا، الغنى بمعنى غنى ضربة الفرشاة أو غنى الخط، كما يحدث في الفن التشكيلي حيث يمكن أن تكون هناك قطعة قماش فقيرة أو مواد فقيرة، - أشلاء معينة لا قيمة لها - ثم تأخذ قيمتها وغناها من الصياغات التشكيلية الفنية.

فالنص/ الفقير إذن يساهم مع المشهد/ الغني ويقوم برسم الاتجاه، رسم الخطوط التوجيهية، ويحافظ على عدم الوقوع في «الفوضى» و «الشطط» وتشتيت الطاقة. بينما المشهد، الذي يتصارع ويقاوم من خلال مرونته وتنويعاته، يقوم بالتعبير عن طاقاته من دون هدرها.

وبطبيعة الحال أن النص لا يعني التصلب، كما نراه في بعض المسارح التي تجعل من العرض بأكمله أن يتحول إلى حكاية نصية. وبطبيعة الحال أن مقاومة النص ومرونته لا تعني اللاتنظيم والفوضى والتنويع من خلال انتحال أشكال كيفما اتفق، أي من دون أن يكون هناك تمييز وتفريق وفرز. وينبغي أن يكون الانسجام فقيرا لكي لا يجعل نفسه غير قابل للتحقق. ولكي يسمح للانسجام القوي أن يحافظ على مجمل عناصر الفقر التي لها مهمة «الإدارة» و «التنظيم».

إذن هناك علاقة جدلية ما بين طبيعة النص بمكوناته النصية «المتسلسلة» (Corcatina Ziore) أي في تعاقب الأحداث وطبيعة المشهد ومكوناته «التزامنية» ((Simaltareatci، أي وقوع الأحداث في آن واحد.

و «التزامن» هو مجمل الحوارات (الكلامية والبدنية) والحالات وجوانب من الشخصية التي تعطي غنى «للتنظيم» الموجود في النص التسلسلي. والتسلسل، بطبيعة الحال، هو التركيز على «التنظيم الروائي». ويمكن أن نقول إن النص بحد ذاته هو نظم العلامات (تكوين) لانسجام قوي مسبق لو أخذ على انفراد، فهو يظهر مكوناته بالدرجة الأولى (كنص). وكذلك يمكن أن نقول إن المشهد يظهر، بالدرجة الأولى مكوناته كـ«مشهد»، مكوناته الدراماتورجية كتكوين علاماتي متزامن. وهكذا نرى أن النص عندما يؤخذ على انفراد، والمشهد على انفراده، يتساويان من حيث الكينونة ولايتساويان في العلاقة الجدلية في ما بينهما كنص - مشهد.

وهكذا نرى هذه الإشكالية ما بين النص، والمنادين بأولوية النص والمشهد، والمنادين بأولوية العرض قد سادت في الدراسات المسرحية على مدى القرن العشرين ونتائجها معروفة، والمحاولات في ذلك لا تزال

قائمة. ونجد أن المنادين بأولوية النص أو بأولوية العرض كان كل واحد منهما على جانب من الحق. فمن نادى بالنص أكد على أن المشهد هو دون مستوى النص استنادا إلى طبيعة التنظيم الروائي، وهكذا هُمشت دراماتورجية التكوين الدرامي للمشهد، ومن طالب بأولوية العرض كان على جانب من الحق وذلك من خلال إعادة النظر بأبعاد النص. لأن وجهة نظرهم كانت مبيتة (ولا يمكن أن تكون خلاف ذلك). التكوين العلاماتي الذي تجد فيه النص (التكوين الدرامي) هامشيا. وعندما نجد أن كلا الطرفين كانا على جانب من الحق سيتبادر إلى ذهنك الشك في أن هناك عدم وضوح في طبيعة ذلك الصراع، ويمكن أن تقول إن كلا الجانبين كانا على جانب من الخطأ.

وفي الواقع يمكن أن تقول إن النص يحمل علامات متفق عليها، بينما المشهد يحتوي على علامات غير متفق عليها، أي أن العلامات التي يرسلها النص للمتلقي لها المدلول نفسه، أما العلامات التي يرسلها المشهد فهي تختلف عما يستوعبه المتفرج. حيث يُصاغ المدلول في النص نسبة للتوافق مع قانون (Codfce) يمكن فك شفراته. أما في المشهد فسنجد أن صياغة الدال غير متفق عليها، وترجع إلى شفرة خاصة بالمرسل من دون أن يكون هناك ضمان أن ذلك هو معروف لدى المتلقي، بل يمكن أن يكون بالمصادفة هذا الافتراض.

> هناك من ينادي بأولوية العرض واستقلالية الاخراج، وقد صاحب ذلك ما يسمى بـ «الاخراج الجماعي».. الاخراج من دون الاعتماد على النص الدرامي المكتوب

إذن العلاقة المتفق عليها لها ميزة الإبلاغ، وذلك خاضع لقوانين (Codici) معروفة ومطبقة بشكل واسع، فالعلاقة المتفق عليها تفضل استخدام الكليشات (القوالب) لغرض تحقيق هدفها. أما العلامات غير المتفق عليها يقوم الممثل بصياغتها (صياغة الدال والمدلول) وبشكل دقيق، ولكنه يقوم بذلك من دون الاستناد إلى قانون (Codice) متفق عليه مع المتفرج، بل حسب قانون خاص به، يمكن أن يفهمه المتفرج أو لا يفهمه، ولربما في حالة فهمه لذلك قد يشخص المدلول فيه بغير المدلول الذي يريده الممثل يقوم بتنشيط قانون خاص به، فهل هذا القانون ينخرط مع قوانين الممثلين الآخرين؟، ولا يعني ذلك أن تكون قوانين الآخرين شبيهة بتلك التي يعمل بها هو، بل هي مختلفة ولكنها تنتمي إلى «الأجواء اللغوية» نفسها. وهذه الأجواء هي التي تقوم بإبراز خطوط الهوية، وإن شئتم فهي تقوم بإبراز ثقافة المجموعة المسرحية، ويمكن أن يقال الشيء نفسه على المتفرج، حيث إن استقلاليته محدودة، سواء في إرسائه على العلامات المتفق عليها أو لفرصة التطابق بين القوانين الشخصية وقوانين الممثل. وعندما تنتمي أجواء لغة المجموعة المسرحية وأجواء المتفرجين يمكن أن يكون هناك جمهور خاص بذلك المسرح. وهذا ما هو حاصل في المسرح المعاصر. ومن خلال توظيف العلامات المتفق عليها وتلك غير المتفق عليها للمتفرج (الواحد) يمكن أن يقوم (وليس بشكل مجازي) بتكويناته الدرامية (دراما تورجية المتفرج) أي أن إمكان الطاقة الضرورية لردود أفعاله تأتي من أرضية العرض، حيث إنه يوجه (في العرض) انتباهه ضمن جدلية العلامات المتفق عليها وتلك غير المتفق عليها وهكذا يكون بإمكانه هو بدوره أن يتبنى نصها - مشهده.

لقد أكد باربا في الآونة الأخيرة، أن فن المسرح هو فن المتفرج، وكان يعني من خلال ذلك أن عملية بناء العرض هي فن لفت انتباه المتفرج وادراكه الحسي. حيث إن العرض المسرحي لا يحدث في الإدراك وانتباه المتفرج. فالمتفرج له مكوناته (الشخصية) تستجيب لمكونات العرض، أي من خلال تصنيف نوع العرض، والقناعات الجمالية، وقوانين العلامات المفهومة، والجوانب البراغماتية. وبطبيعة الحال يكشف العرض عن تلك الوحدات الصغيرة التي تنقص مكونات مشاركة المتفرج. وهكذا فهو يقوم من خلال ذلك بالمراقبة الخلاقة، وباستقلالية ويكون حيويا وإيجابيا غير خامل.

من كل ذلك يمكن القول إن حصر الدراماتورجية(التأليف الدرامي) في مجال النص الدرامي المكتوب، يجعلها تصبح شيئا مجردا، وبالتالي فإن ذلك يستعصي على تجريد المتفرج من إمكان تكويناته الدرامية (تأليف نص العرض). وبهذه الطريقة فإن الدراما تورجية تستخرج ليس من الحدود المرسومة لها فقط، أي من الاعتبارات التقليدية فحسب، بل ستظهر كذلك بصيغة إنسانية من أجل تحديد حياة العرض - ليس بشكل مجازي- وحياة المتفرج باعتباره عنصرا غير غريب عن تكوين العرض المسرحي بأكمله، أي كمتفرج يدخل ضمن معايير التكوين المسرحي. وأول متفرج في المسرح هو المخرج ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد ومنى.. أنور وجيهان

في الجرائد والمجلات، وعلى الشاشة الصغيرة، وفوق العمارات المرتفعة، ظهرت إعلانات كثيفة عن «أيام السادات»، تحمل عنوانا فرعيا يصف الفيلم أنه «قصة رجل». وبعد أقل من أسبوع، تغيرت الجملة إلى «قصة أمة»... وفي ليلة العرض الخاص، الذي حضره أصحاب المعالي، وقف أحمد زكي طالبا من الجمهور مشاهدة العمل من دون أفكار أو أحكام مسبقة، وحاول إقناع الجميع أنه لا يقدم فيلما سياسيا، ولكن عملا سينمائيا.

وربما كان صناع «أيام السادات» على حق في إحساسهم بأن الفيلم أكبر من أن يكون مجرد «قصة رجل»، لكن المشكلة أن «الأمة» لا حضور لها في الفيلم، وبالتالي لا مجال للادعاء أنه «قصة أمة»... أما عن زعم أحمد زكي أنه لا يقدم عملا سياسيا، فإن هذا الزعم مردود عليه، من داخل الفيلم وخارجه. فـ «أيام السادات»، من بدايته إلى نهايته مغموس في السياسة... ثم هل يتصور أحد أن يتعرض لحياة رئيس ارتبطت حياته على نحو ما بمسيرة وطنه، دون أن يقترب من السياسة؟

كمال رمزي - مصر

«أيام السادات»... الضياع في مغارة التاريخ

بشيء من التأمل، والتخيل، يبدو صناع «أيام السادات» كأنهم دخلوا مغارة «علي بابا» الشهيرة، المليئة بالفضة والذهب والياقوت والمرجان فأصابتهم نشوة عارمة، أخذوا منها الكثير، حتى أنهم ترنحوا من ثقل الحمولة، لكن الأهم، أنهم حين هموا بالخروج، نسوا كلمة السر التي بموجبها تفتح بوابة المغارة، وبالتالي أصبحوا حائرين. هل يقولون «قصة رجل» أم «قصة أمة»؟ وهل يتركون الجمهور يشاهد الفيلم كل على هواه، أم ينبهون المشاهدين إلى أصول الفرجة؟

أيا كان الأمر، فإن الطرق كلها، منذ البداية، كانت تؤدى بأحمد زكي المغرم بأداء نماذج تتبدل أحوالها - لأنور السادات، الذي عاش حياة عاصفة، ذاق فيها مرارة الأيام وحلاوتها: تعرض للاعتقال، والإفلاس، عمل عتالا وسائقا بعد أن كان ضابطا، اشتغل بالصحافة وأصبح عضوا في مجلس قيادة الثورة، ثم رئيسا للجمهورية، ارتدى «عفريتة» السجن الزرقاء، وجلباب الصعايدة وفانلة عمال الحفر، و«قمصان وبناطيل الأفندية الغلابة»، وأحدث موضات الأزياء، والبزة العسكرية المحلاة بالنياشين ووشاح القضاء.

هام أحمد زكي بشخصية السادات، خاصة وأن للرئيس السابق طريقة بالغة التميز والخصوصية، في ردود الأفعال، والانفعال، والكلام، والخطب، والمناقشات، فضلا عن أسلوبه المستقل في إدارة الصراعات التي تعرض لها، سواء ضد عناصر داخل الوطن أو خارجه، وسواء عن طريق التأني والمراوغة، أو المواجهة المباشرة.

يبدأ الفيلم بداية موفقة، بلحظة نموذجية: دخول أنور السادات قصر رئاسة الجمهورية وصعوده، بثقة ورسوخ، درجات السلم بعد رحيل عبدالناصر. كاميرا طارق التلمساني من وجهة نظر الرئيس الجديد، ترصد مكونات المكان، من لوحات ومقاعد وأسقف مزخرفة. وبقدر من الشغف المستتر يجلس السادات إلى المكتب. وفي لقطة واحدة وسريعة، تتجلى قدرات أحمد زكي الإبداعية، حين يحدج صورة جمال عبدالناصر بنظرة مترعة بعدة أحاسيس متباينة إن لم تكن متضاربة: توقير ومحبة، تمتزج بهما درجة ما من غبطة داخلية، فأخيرا... ذهبت سلطة الأب! إنها نظرة لا يستطيعها إلا أحمد زكي. وها هو، براحة، يسحب نفسا من الغليون، كما لو أنه قطع مشوارا طويلا، أنهك فيه بدنيا، ونفسانيا، وآن له الأوان كي يجني ثمار مسيرته المضنية.

الظلال الدفينة في الشخصية التاريخية، وتفهمها، والتعبير عنها، هي ما تجعل العمل السينمائي ثمينا بحق، فإذا كان تقليد الشخصية، خارجيا، يحتاج إلى خبرة ومهارة، فإن إبراز روح الشخصية، وما يعتمل بداخلها من انفعالات لا تظهر بوضوح على السطح، هو الأمر الصعب، الذي يتطلب موهبة كبيرة، تتوافر بلا شك في أحمد زكي... لكن مشكلة «أيام السادات» الأولى تكمن في السيناريو، المنسوب لأحمد بهجت، والذي انزلق في سرد المحطات الأساسية في حياة السادات، من دون التوقف أمام ما يعتمل في أعماق الرجل.

من المنطقي، في اللحظة المحورية لجلوس السادات على كرسي الرئاسة، أن يتذكر شذرات من الماضي، لها علاقة بما آلت إليه الأمور. لكن الفيلم يصر، أن يسرد علينا، بترتيب مدرسي، قصة حياة الرئيس، منذ كان طفلا في الكتاب، يتعلم أصول اللغة العربية عن طريق حفظ آيات القرآن الكريم. ثم ينتقل الفيلم إلى مرحلة الشباب، ومشاركة السادات المبهمة في اغتيال أمين عثمان، ولقائه بجواسيس النازي في عوامة حكمت فهمي، وإصراره على إنكار أي صلة بالألمان في أثناء التحقيق، والزج به في المعتقل، وهروبه من وراء القضبان، وعمله في تكسير الحجارة... وما إلى ذلك.

نقطتان جديرتان بالالتفات، تتعلق أولاهما بذلك الحشد الضخم من وقائع وأحداث، تثقل كاهل الفيلم، وتبدو مجرد إشارات عابرة، وأخبار لا ضرورة لها، خاصة أنها لا تؤثر في شخصية السادات المكتملة منذ البداية حسب رؤية صناع الفيلم. فاعليتها تقتصر على إتاحة فرصة تقديم أحمد زكي في أنماط مختلفة، وملابس متباينة. أما النقطة الثانية وهي الأهم، أو الأخطر، فتتعلق بغياب، أو تغييب إن «شئت الدقة»، حركة الجماهير، التي لا نكاد نسمع لها حسا طوال الفيلم، فلامظاهرات أو اضرابات، من الطلبة والعمال عقب الحرب العالمية الثانية، ولا مقاومة مسلحة فدائية على امتداد القناة ضد القوات البريطانية، في بداية الخمسينيات... فأين «قصة أمة» التي يعلن عنها «أيام السادات»؟!

وظهور جيهان، بأداء منى زكي، يكتسب الفيلم قدرا من الدفء، فالفتاة الذكية، المفعمة بالحرارة، ذات الإرادة القوية والعواطف اليقظة، يخفق قلبها بحب الرجل الوطني الناضج، الذي يتردد في الزواج منها، لفارق السن. لكنها، بصدق مشاعرها تقنعه بإمكان وجدوى مواجهتهما للحياة معا.

وفي مشهد طريف يجمع بين الواقعية والرومانسية، عند شاطئ البحر، يغني لها أغنية فريد الأطرش «يا ريتني طير وأنا أطير حواليك».

داخل حجرة، في «لوكاندة» متواضعة، يقضي الزوجان فترة ينتقلان بعدها إلى شقة صغيرة ضيقة في إحدى محافظات الدلتا. ولأن الأيام الصعبة تبين جوهر الإنسان، فإن سنوات الجفاف المادي بالنسبة للزوجين، لا تغدو محتملة وحسب، بل تبدو هادئة جميلة، فالزوجة تهب رجلها البهجة بينما يحيطها بحنانه... إنها مشاهد عامرة بالألفة والرقة.

تتوالى الذكريات على عقل السادات الذي يطل على حديقة قصر رئاسة الجمهورية، حيث تنتقل بفتور من اجتماعات الضباط الأحرار إلى انتخابات نادي الضباط، إلى حريق القاهرة، إلى قرار الثورة، إلى الثورة إلى ذهاب السادات مع زوجته لدار السينما ليلة الثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢، إلى حرب ١٩٦٧، وتنحي عبدالناصر، ثم عودته... وفيما يبدو أن صناع «أيام السادات» أدركوا ما ينطوي عليه السرد السينمائي من بلادة، وبرود، فحاولوا تنشيطه بمشاهد من شرائط وثائقية، وتركوا مهمة «تسخينه» إلى واضع الموسيقى المصاحبة، ياسر عبدالرحمن الذي لجأ إلى مقطوعات أقرب إلى المارشات العسكرية، مع زيادة دقات طبول توحي بالقلق والتوجس. ومع هذا، بدا الفيلم مترنحا، من فرط حمولته... هكذا، حتى وفاة عبدالناصر، وجنازته، مدعمة بلقطات تسجيلية.

يتابع الفيلم حياة السادات بعد أن أصبح رئيسا للجمهورية، ويفرد شطرا لا يستهان به لصراعه مع مراكز القوى، ومتاعبه مع الاتحاد السوفييتي، وتجهيزه لخوض الحرب ضد إسرائيل، وعلاقاته مع محمد حسنين هيكل، وأحمد بهاء الدين، وعدد من أساتذة الجامعة، وأحاديثه

التلفزيونية الشهيرة مع همت مصطفى.

ولأن مساحة الفيلم الزمنية لا تتحمل كل هذه المسائل، فإن التعجل، وتلمس الأشياء من السطح، والخارج، أصبحت السمة الغالبة على «أيام السادات».

علي صبري، شعراوي جمعة، سامي شرف، وبقية الطابور - في الفيلم - مجرد شخصيات ورقية، أقرب إلى كومبارس العصابات، ولكن بملابس أنيقة. يتحدثون مع الرئيس الجديد بطريقة خالية من الذوق، ويريدون مشاركته في القرارات التي يتخذها. هذا - حسب ظن الفيلم - سبب الخلاف الذي دفع السادات إلى الإقدام على ضربة سيطرة زجت بهم إلى السجن.

حاول الممثلون الذين قاموا بأدوار مراكز القوى الاجتهاد في محاكاة الملامح الخارجية للشخصيات الحقيقية، ونجحوا في مسعاهم إلى حد بعيد، ولكن ظلت الملامح الداخلية لكل منهم مطموسة، شأنها في هذا شأن الأسباب الحقيقية للصراع مع السادات، اللهم تلك التي ذكرت سابقا، والتي تعبر عن وجهة نظرالسادات فقط، وهي وجهة النظر التي يتبناها الفيلم.

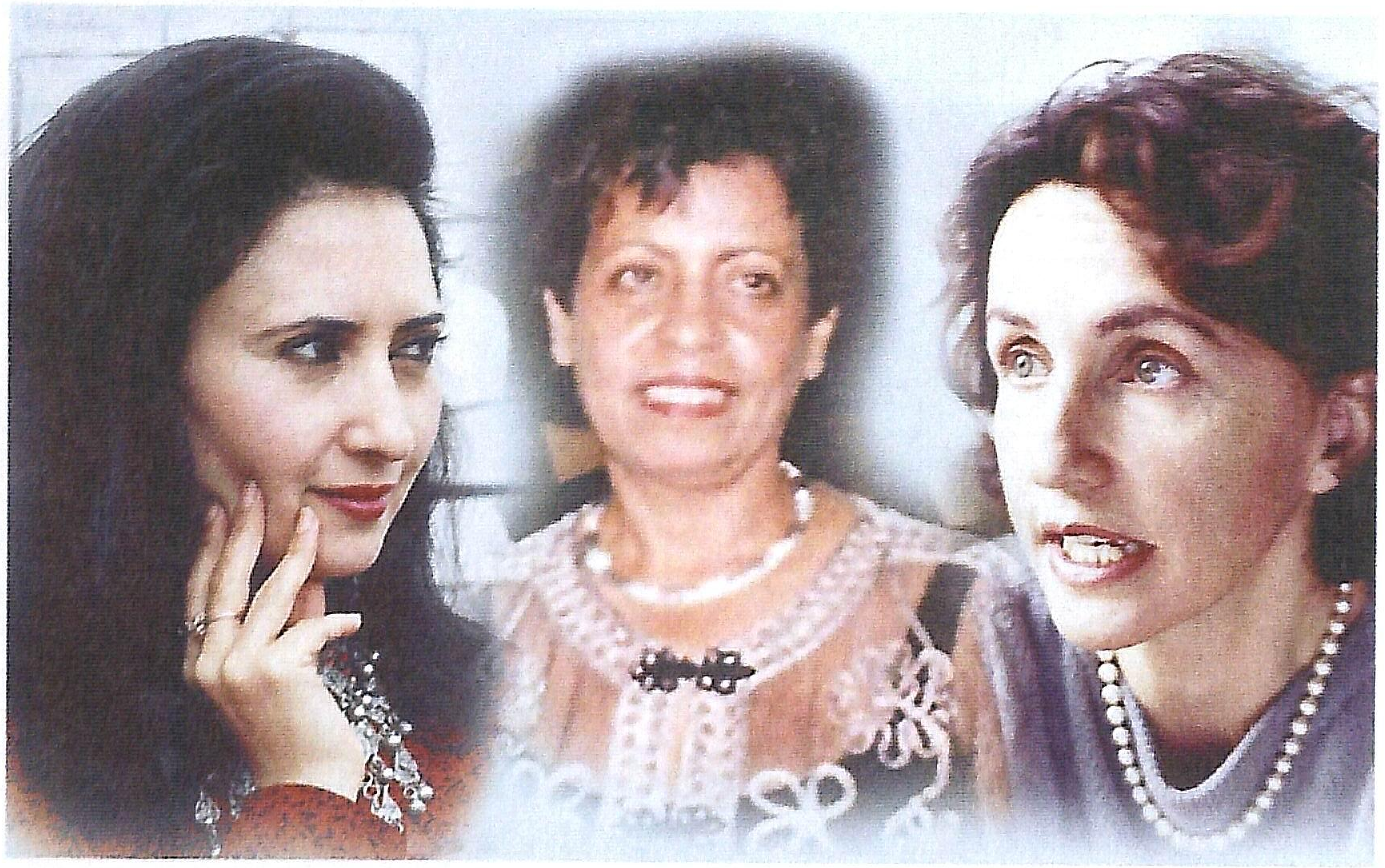
تتحول «جيهان»، من منى زكي في النصف الأول من الفيلم، إلى ميرفت أمين في النصف الثاني، والواضح أن ميرفت أمين لم تر طريقة أداء منى زكي، كما لم تدرس وتستوعب شخصية «جيهان السادات» واقعيا، ذلك أنها فقدت ذلك الألق الذي تميزت به منى زكي، كما لم تلتفت إلى إيجابية وفعالية «جيهان» على المستوى الشخصي، وبالتالي بدت باهتة، هزيلة نفسيا، ضعيفة.

يمتد الحضور الشامل لأحمد زكي، من الجزء الأول إلى الجزء الثاني من الفيلم، ويقدم «معرضا» للسادات، في المقدمة بالطبع، بينما الاخرون، مجرد أشباح لا تكاد ترى، بما في ذلك قيادات الجيش، إبان حرب أكتوبر ١٩٧٣، والكاتب الكبير أحمد بهاء الدين، الذي يستمع صاغرا، إلى مقولات الرئيس، والسفير السوفيتي المستسلم لتأنيب السادات، ومندوب إسرائيل الصامت إزاء غضب الرجل.

يوردالفيلم مقاطع طويلة من خطابات السادات، لا تقطع سياق الوقائع المتراكمة وحسب، بل تزيد من ترهل «أيام السادات»، الذي ينتهي بحادث المنصة، بتفاصيله الدقيقة، التي تحسب للمخرج محمدخان، الذي بذل جهدا هائلا في تنفيذ سيناريو لا قوام له، يتضمن عشرات وقائع تمتد لأكثر من نصف قرن، فيديو، مع بقية صناع الفيلم كما لو أنهم دخلوا مغارة التاريخ، ولم يعرفوا، كيف يخرجون منها ◆

انطلقت كل منهن من بلد عربي يختلف عن الآخر، داعبت السينما أحلامهن، عايشن الغربة بكل تناقضاتها، لكل منهن تجربتها الخاصة التي شكلت رؤيتها في العمل، لا شيء يجمع بينهن سوى عشقهن لعالم السينما وارتباطهن الشديد بالوطن الأم. مع هؤلاء السينمائيات العربيات ومع نظرة كل منهن إلى السينما والمرأة وغيرهما، كانت لنا وقفة.

فابيولا بدوي - باريس



راندا.. ماجدة.. خديجة
ثلاث سينمائيات في باريس

راندا الشهال: «سهى بشارة» فيلمي المقبل

منذ طفولتها وحلمها يتجه بها إلى السينما، وحينما خطت الخطوة الأولى نحو تحقيق هذا الحلم، حرصت على التميز في عملها وأعمالها، تتسم بالجدية والحزم في عملها، وعن نفسها تقول: في أثناء العمل أفضل أسلوب العسكر.

درست فن الإخراج بفرنسا، وبدأت حياتها العملية بأفلام تسجيلية، التي تؤكد راندا أنه لولا الحرب الأهلية في لبنان لما اتجهت سوى للفيلم الروائي. وفي الآونة الأخيرة بدأ الكثيرون يتساءلون: لماذا ترافق أعمالها ضجة من النقاد والصحفيين؟ حول هذا التساؤل وأسئلة أخرى تقول راندا الشهال:

بداية، إني امرأة لبنانية المولد والمنشأ، فرنسية الجنسية، كان همي الكبير في أثناء فترة البكالوريا هو الحصول عليها لأتمكن من السفر إلى الخارج للتخصص في مجال السينما، وحينما تحقق لي هذا الحلم، وبعد الانتهاء من دراستي هنا بفرنسا طلب مني الكثيرون أن أقوم بإخراج أفلام فرنسية لكنني رفضت، فعلى الرغم من التمويل الفرنسي لأفلامي فإنني أرغب في عمل أفلام عربية، فأنا ابنة الوطن العربي، ولبنان والحرب، وباختصار شديد السينما بالنسبة لي أحد الأشياء الطبيعية في حياتي، هكذا أتعامل معها الآن.

● راندا الشهال لا تدعي قول أشياء ضخمة عبر أفلامها، بل هي ترى السينما مهنة تحبها وتود تطوير نفسها فيها..

«أريد أن أعمل أفلاما جادة، تجسد الواقع بشكل جيد، ولن أدعي أنني راغبة في نقل صورة العربي إلى الخارج بواقعه وقضاياه أو شيء من هذا القبيل، لا، السينما لدي مثل أي مهنة، ولكني أعشق هذه المهنة لذلك أريد تطوير نفسي دائما فيها.

أما عن قيامي بعمل أفلام عن الحرب في لبنان، أو أن أتناول إحدى القضايا في فيلم ما بشيء من التحليل العميق، فهذا لأنني عربية، وهذا هو الواقع العربي الذي يفرض علينا تفصيلاته، فأنا مثلا طوال الحرب بلبنان لم أقم بعمل فيلم سينمائي نضالي مثل بعض الأفلام التي ظهرت في فترة الحرب، ولا أعتقد أنني سأقوم بإخراج مثل هذه النوعية من الأفلام النضالية في يوم ما.

● الحرب اللبنانية غيرت الكثير في راندا.. كما غيرها.. ولكن ماذا لو لم تقم هذه الحرب؟ هل كانت راندا ستظل كما هي الآن؟

« كنت سأكون مختلفة تماما في أعمالي، فمن دون الحرب ما اتجهت للأفلام الوثائقية ولكنت بدأت حياتي العملية بالفيلم الروائي، الحرب أثرت، وغيرت فينا كثيرا، وأي لبناني يزعم أن الحرب لم تغيره، بنظري لا يعدو أن يكون سوى وحش.

● وجود راندا في باريس لا ترى فيه ميزة، بل العكس إنها ترى أن من يقمن في الوطن أفضل.

«في لبنان لا يوجد فارق على الإطلاق، معظمنا يعمل بتمويل أوروبي، وهامش الحرية المتاح لأعمالهم كبير، أما في بقية البلدان العربية فمن المؤكد أن هناك بعض العوائق في التمويل، وإن كنت أشعر دائما بأن من تحيا داخل الوطن هي أكثر أصولية ممن تحيا خارجه، وكأننا أبناء غير شرعيين للقضايا ذاتها، لكننا في نهاية الأمر يجمع بيننا خيط شفاف وهو أننا جميعا مازلنا نحلم ونعمل من أجل بناء وطن عربي».

● بالعين السينمائية الثاقبة.. كيف ترى راندا جيل الشباب بلبنان بعد الحرب؟..

«المرحلة السنية للشخص في أثناء الحرب مهمة جدا، الجيل الذي كان في سن الرابعة أو الخامسة هو الآن جيل سخيف وكأن العولمة ضربته على راسه، نجده عصريا وطائفيا دون معرفة، لماذا؟ هذا هو السؤال، بالنسبة لي أجده بائسا وغير مثقف، أو مدعي ثقافة لأن الإنترنت جعلته شبه مثقف، أعتقد أنه جيل من اختراع القنابل همه الأساسي المرح والحصول على الدولار. هذا هو واقع شبابنا الذي خلفته الحرب اللبنانية».

● من منطلق النظرة نفسها ماذا عن المرأة اللبنانية؟

«المرأة اللبنانية للأسف الشديد سلبية باختيارها، لأن جميع المقومات التي تصنع منها امرأة شديدة متوافرة لها، من حرية إلى وعي من المجتمع بدورها، منحها الله الكثير من المقومات مثل الذكاء، والجمال، والتعليم متاح لها. وعلى الرغم من ذلك نجدها تفضل الانشغال بتفاصيل حياتها اليومية، وتحجم بإرادتها عن المشاركة الجماعية، حتى في وقت الحرب من كانت ذات دور إيجابي تمثل الأقلية، بالنسبة لي النموذج الإيجابي هو الاستثناء في المرأة اللبنانية مع الأسف الشديد».

● يعاب على معظم الأفلام الجادة الآن أنها نخبوية ولغتها غير مفهومة

للمتلقي العادي فهل هذا سبب اتجاه الأغلبية للفيلم التجاري أم لراندا راي مخالف؟

«حاولت في الفترة الأخيرة ألا تكون أفلامي نخبوية، وأن تصل إلى أكبر عدد من الناس، هذا لا ينفي أنني وقت العمل لا افكر في من سيتوجه إليه الفيلم، على الأقل ليس في المرحلة الأولى من العمل، حيث العلاقة غالبا ما تكون ذاتية بكل المراحل، أي أنا والقصة، أنا والتصوير وهكذا، بعد ذلك أنا والجمهور. غير أنني أريد توضيح أحد الأشياء المهمة وهو أن السينما منذ البداية أنانية بطبيعتها، وفي حالات كثيرة يريد المخرج فرض وجهة نظره على مئات الألوف من المشاهدين. لكن النجاح الحقيقي بالطبع هو محصلة تفاعل أكبر عدد من الجمهور مع العمل السينمائي».

إذن كيف سيأتي فيلمك الأخير؟!

«انتهيت أخيرا من فيلم تسجيلي حول «سهى بشارة» وفترة اعتقالها. الفيلم صورت أجزاء كثيرة منه في معتقل الخيام. وبالنسبة لي لا أتصور قصة سهى في فيلم روائي، إن هذا سوف يفقدها الكثير من قيمتها، إنها شهادة للتاريخ، لذلك مكانها بالفيلم الوثائقي، لما لديه من قدرة على تجسيد التجربة بكل تفاصيلها ◆

خديجة السلامي:
المدنية أفسدت فطرتنا

كثيرا ما تبدأ أولى خطوات النجاح بلحظة تمرد، وهذا بالتحديد هو ما حدث مع فتاة اليمن التي أصرت على أن تنال حظها الكامل من التعليم، وظلت تحلم بالخطوة القادمة، بأمريكا، التي درست فيها بالفعل فن الإخراج، ومنها إلى فرنسا لتجمع فيها ما بين المنصب الوظيفي واحتضانها للكاميرا التي تعشقها، قامت بإخراج ما يقرب من أربعة عشر فيلما تسجيليا، عُرضت معظمها بأكثر من قناة تلفزيونية وفضائية فرنسية، إنها «خديجة السلامي» مديرة المركز الثقافي اليمني بباريس، والتي كان لنا معها وقفتنا الأخيرة.

لماذا اتجهت فتاة اليمن إلى عالم السينما؟

- أولا لقد بدأت منذ صغرى في التلفزيون، حيث قدمت العديد من برامج الأطفال، وأتصور أن بداية تعلقي بهذا المجال له علاقة بفترة الطفولة، غير أنني لم أجد رغبة في نفسي أن أنال أي شهرة في مجال التمثيل وحرصت على ألا يرتبط نجاحي بملامحي، وفي فترة دراستي الثانوية كان حلمي أن أتم دراستي بأمريكا، وقد كان حيث حصلت على منحة دراسية مكنتني من دراسة فن الإخراج بأكثر البلاد تميزا في هذا المجال.

كيف كان رد فعل أحلامك هذه وطموحك لدى الآخرين؟

- مؤكد صادفتني الكثير من العقبات العائلية، حتى صديقاتي في المدرسة كن يعتبرن أحلامي دربا من الجنون، لكني تغلبت والحمدالله على كل هذه العقبات، وتمسكت بهدفي وحلمي، خصوصا أنني كنت جادة في اختياراتي وطريقي وسلوكي، ولم يكن تمردي نوعا من اللهو أو لمجرد التمرد بل كان لتحقيق ذاتي ومستقبلي العلمي والعملي.

لماذا تخيرت فن الإخراج بالتحديد؟

- لفن الإخراج ميزة، فرؤية المخرج للعمل الفني تعتبر هي الأداة المحركة الوحيدة لهذا العمل. إنه قائد لفريق كامل.

فالمخرج ليس مجرد مؤد لدور مطلوب منه، بل موجه، ومحرك لكل صغيرة وكبيرة في العمل الفني.

جميع أفلامك التي قمت بإخراجها عن اليمن.. لماذا؟

- اليمن برأيي بلد لم يكتشف بشكل فعلي حتى الآن، إن بلدي يتمتع بثراء كبير من حيث الطبيعة، والعادات، والتقاليد، هناك الكثير من الأماكن أنا ابنة اليمن كنت أجهلها تماما قبل أن أقوم بعمل أفلام عنها.

ولعي ببلدي وتعلقي الشديد بها جعلاني حريصة على كل ما فيها، وأجد ضرورة كبيرة في توثيق ما بها من أشياء رائعة قبل أن تندثر خصوصا في المناطق النائية بها.

هذه قناعتي الشخصية وربما هذا ما دفعني نحو الأفلام التسجيلية، وليس الدرامية، كي أتمكن من توثيق أشياء كثيرة ببلادي أتمنى أن تظل كما هي، لكن أين نحن من هذه الأمنيات وسط الطوفان الهائل من المدنية الذي يجرفنا.

بعدما تعرفت على أكثر المناطق اليمنية من خلال أعمالك، ما انطباعك الخاص عنها؟

- الرجل القبلي لديه فضول المعرفة، ويتمتع كذلك بالعديد من الميزات الحضارية في سلوكة أكثر من رجل المدينة.

كذلك المرأة في الجبال نجدها أكثر تمتعا بحريتها، ومكانتها من المرأة في المدينة، إنها قائدة داخل أسرتها، وتقوم بمهام بجانب الرجل لا تقوى عليها فتاة المدينة. هل تصدقوني، المدنية أفسدت أجمل ما في بلادي من أفكار وعادات، أفقدتها الفطرة الطيبة الشهية.

من خلال تجربتك، ماذا ينقص المرأة العربية كي تتفوق؟

- ينقصها ثقتها بنفسها، وأن تكون قادرة على تحديد أهدافها بوضوح، وأن تعمل بصدق وجدية من أجل تحقيق هذه الأهداف.

هذا يعني أن مجتمعاتنا لا تشكل عائقا أمام انطلاق المرأة؟

- المشكلة ليست في المجتمع بقدر ما هي بوعي المرأة نفسها، وبثقتها بنفسها وقدراتها، وبرغبتها في تحقيق أحلامها المشروعة، المجتمع قد يثير بعض المعوقات وهذا منتظر ومتوقع، ولكن المرأة الجادة التي تحقق نجاحا ومكانة في مجال ما لابد أن يتقبلها مجتمعها، ويفخر بها، هذا يقيني من خلال تجربتي الشخصية.

برأيك لماذا حققت أفلامك نجاحا في الغرب، بفرنسا تحديدا؟

- أولا علينا أن نعترف أن اليمن بلد غير معروف للكثيرين، وبالتالي هناك نوع من الرغبة، وحب الاستطلاع للتعرف على تفاصيل هذا البلد، من جهة أخرى هناك تميز المدرسة الأمريكية في الإخراج، فهي بالفعل أفضل من المدرسة الفرنسية، وهذا يجعل أعمالي بالنسبة لهم على قدر كبير من حرفية الصنعة وأسلوب التنفيذ.

وفي نهاية لقائنا بثلاث سيدات عربيات استطعن بالإرادة التفوق في مسيرتهن، وحظين بثقة المبدع، والمشاهد الغربي على حد سواء، سلاحهن كان حلمهن، ونجاحهن كانت نقطة انطلاقته الوحيدة هي الرغبة الحقيقية في التعريف ببلادهن.

وعلى الرغم من اختلاف النظرة أو زاوية التناول فإن الهدف الواحد جعل كل منهن نموذجا مشرفا لبلده في عاصمة النور ◆

ماجدة واصف:
لا أعتقد أن هذا هو قرن المرأة

السينما لها وضعية خاصة، لذا يصعب اتخاذها معيارا حينما تتمتع المرأة بقدر كبير من الثقافة إلى جانب قوة الشخصية، من الطبيعي أن يكون التميز هو الصفة الملازمة لها.

إذا عملت هذه المرأة في مجال حساس، يعد هو المرآة العاكسة لأي مجتمع، لابد إذن أن يصبح عاملا أساسيا في تشكيل درجة وعيها بالعديد من الجوانب الحياتية.

مصرية، رحلتها مع السينما بدأت منذ فترة ليست بالقصيرة، والآن هي مدير قسم السينما في «معهد العالم العربي» بباريس.

إنها د. ماجدة واصف التي كان لنا معها وقفتنا الثانية....

من خلال تجربتك، ماذا تعني السينما العربية بالنسبة للمواطن الأوروبي؟

- المواطن الأوروبي يتفاعل بصدق مع العمل السينمائي الجيد والواقعي، وهذه الحالة لمستها بنفسي، ففي أكثر من مرة وقف الجمهور الغربي مصفقا لأفلام عربية في نهاية العرض. علينا أن نعترف أن الغرب لن يسعوا إلى معرفتنا إلا إذا بادرنا نحن بالتعريف بأنفسنا، وبقدر اهتمامنا وحرصنا على نقل صورتنا وحضارتنا بقدر ما نلقى تجاوبا من الآخر.

باريس عاصمة الثقافة ولذلك تحتاج إلى جهد مضاعف، وفي السنوات العشر الأخيرة يوجد نوع من الأجيال يطلق عليهم محبي السينما، وهؤلاء جيل مهم جدا بالنسبة لنا، لأنه عن طريق متابعته للسينما العربية يمكن محو الكثير من الصورة المشوهة التي يحاول البعض في الغرب إلصاقها بنا.

بحكم مهنتك.. هل حقا هذا القرن هو قرن المرأة كما يقال؟

- قد يكون قرن المرأة، وقد يكون قرن الرجل. لا أريد الاستفاضة في الأحلام، الأفضل لنا جميعا أن نلمس أرض الواقع، وفي الواقع لا توجد أي مؤشرات على أن هذا القرن هو قرن المرأة، ترديد الشعارات سهل، لكنه لا يصل بنا إلى نتيجة على أي حال، في السينما توجد مؤشرات وحقائق أيضا، لدينا في وطننا العربي فتيات طموحات ورؤيتهن ناضجة، غير أن السينما لها وضعية خاصة لأنها صناعة تحتاج إلى قدر كبير من التمويل، هذه الأموال إذا ما توافرت قد يبرز تميز كبير في الجيل الجديد من الشابات وإذا لم يتوافر اختنقت المواهب أو غيرت مسارها. إذن وجود جيل متميز من الشابات في مجالات سينمائية مختلفة لا يعنى بالضرورة أن يأخذن حقهن الكامل، ولا يعتبر وجودهن مؤشرا لتفوق المرأة بشكل واضح عن القرن الماضي، فالسينما كم ذكرت لها وضعيتها الخاصة ويصعب اتخاذها معيارا.

هل يمكن الحديث بتوضيح اكثر؟

- بصراحة شديدة أشعر بالحذر والقلق من الأعوام القادمة، فعلى العكس من الشعارات التي يتباهى البعض بترويجها، أجد المرأة في وضعية لا تحسد عليها وفي وضع غاية في التناقض، فمن خلال عملي ورحلاتي إلى بلدان عربية تتقدم فيها القوانين الخاصة بالمرأة، صدمت من الأسلوب، ونمط التفكير السائد تجاه المرأة، على النقيض وجدت المرأة أكثر تحررا في بعض البلاد التي تكبل حركة المرأة وممارستها العامة. ألا تدعو هذه الازدواجية إلى القلق؟ لذلك أجدني لست متفائلة بالقدر الذي يمكنني من التنبؤ بقفزة في وضعية المرأة في السنوات القادمة، وعموما ربما يحدث تغيير ملموس في منتصف القرن أو في نهاياته، لم لا ؟ ◆

http://www.film.com/reviews/rev-ff/01 cannes/index.jhtml

موقع يغطي كل فعاليات مهرجان «كان» (٢٠٠١) السينمائي، يزود المتصفح بكل تفاصيل المهرجان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في إطار مسيرة التجديد الدائمة لهذه المجلة (جريدة الفنون) يأتي هذا «الباب» المستحدث المقصود به تقديم أشخاص بعينهم من الأدباء والفنانين المبدعين، عبر لقطات مميزة من ألبوم صور حياتهم، تلك التي تحكي ببلاغتها الخاصة رحلة العمر.

لكننا فوجئنا، ونحن نبحث لتجهيز هذا الباب، أن الإهمال هو سيد الموقف، من ناحية أن أغلبية الكتاب والأدباء والفنانين المبدعين العرب، خاصة من الأجيال السابقة، لم نجد منهم، ولا ممن حولهم من الورثة، كما من الجهات الرسمية، أو حتى في أراشيف الصحف، أو المتاحف الخاصة أو العامة، من اهتم بأن هذا الكاتب أو ذاك، وحتى أشهرهم، يكون ألبوم صوره كاملا، في مكان واحد، يمكن اللجوء إليه وقت الحاجة.

من جهتها فإن دور النشر العربية لم تقم حتى الآن بالاهتمام بالكتاب - الألبوم المصور، كما نجد في المكتبة الغربية (حتى الشرقية) على الرغم من أهميته الوثائقية، والمعلوماتية، التي يمكن أن تفيد السينمائي، ومعد البرامج التلفزيونية، كما تفيد الباحث المنقب عن المحيط الأسري والاجتماعي كما المحيط العام، ومن يريد كتابة سيرة ذاتية موثقة.

إن هذا النوع من الكتب - الألبومات الذي نجده منتشرا في الغرب (يسمونه أحيانا كتاب المائدة) يساعد بشكل محسوس على انتشار مساحة وجود المبدعين في أماكن الانتظار، في العيادات، والمحطات، كما في مكتبات المدارس، لأن الطالب الصغير يجد في تصفحه متعة خاصة، فهو سهل «القراءة»، جذاب، وقد يكون مدخله إلى البحث عن أعمال المبدعين فقراءتها، أي أنه يمكن أن يكون وسيلة جذابة إلى قراءة جادة، علاوة على أن الكتاب - الألبوم إذا ما وثق جيدا، فإنه يصبح سجلا كاملا، مختصرا، لأعمال المبدع، ومحطات حياته، و هو الأمر الذي ما إن تبحث عنه في وسيلة ما، فإنك لا تجده، وحتى طه حسين، بما له من شهرة، لا تجد سجلا كاملا بأعماله كلها في مكان واحد، إلا ما صدر أخيرا في الجامعة الأمريكية كمرجع أكاديمي.

لكن هذا بالقطع مفيد للباحثين الكبار، لكن ماذا عن الإنسان العادي الذي يريد معرفة أسماء الأعمال في سجل متاح للجميع.

إن هذا النقص ليعكس تقليدية حركة النشر العربية (حتى لا نقول بدائيتها) وهذه التقليدية تتضمن هذه الدور لا تبحث في جديد، أو في زوايا مختلفة لتقدم للناس تنويعات على اللحن القديم، فالكتاب بالنسبة لها هو شكل «المتن» القديم وفقط.

لذا نعتقد أن هذا الباب، إضافة جديدة قد تشجع الناشرين لفتح هذا المنفذ للقراء العرب، وهذا جزء من المسؤولية التي نضعها على عاتقنا من أجل خدمة القارئ.

هنا الحلقة الأولى من هذا الباب، اخترنا أن تكون كبداية مع عميد الروائيين العرب «نجيب محفوظ».

الكويت - محمد يوسف

الصور من أرشيف محمود قاسم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجليات الزمان والمكان وبوصلة الرؤية

نجيب محفوظ وتذوق الفن

شكّل الإحساس بالزمان والمكان سيرورة وصيرورة الوجود الإنساني لشخصية نجيب محفوظ بأبعادها «البرانية والجوانية»، ومحاور ارتكازها الإبداعية والفنية والسيكو-اجتماعية، بحكم مولده في حي «سيدنا الحسين» (يوم الاثنين الحادي عشرمن ديسمبر ١٩١١م في المنزل رقم (٨) في ميدان «بيت القاضي» بالجمالية) حيث كانت أبواب البيت مفتوحة على الميدان، أما نوافذه الجانبية فتطل على درب «قرمز» (١) ... تشبّع وجدانه ونفسيته «برائحة المكان» التي تختلط فيها تجليات «المجاذيب» والدراويش، ومريدي وعشاق الإمام الشهيد «الصبابات» مرتادي حيّ الحسين حيث رائحة البخور والعنبر تمتزج بتنهدات المنشدين في حلقات الذكر الصوفية.

عاش نجيب محفوظ في «شوارع وحواري الجمالية والأزهر والحسين»، وبالطبع كانت الدرّاسة والحسينية وباب الشعرية والموسكي والعتبة وباب الخلق وعابدين والقلعة وشارع محمد علي وكلوت بك هي الدائرة الجغرافية التي يتحرك فيها نجيب محفوظ بحسه وعقله، تلك المنطقة المليئة بالتناقضات عن التاريخ وقداسة المشايخ والمزارات الدينية ومواقع الترويج بأشكالها المختلفة من أول المغنيين و«الصيّيتة» (أصحاب الصيت من المغنين والمنشدين والمداحين) إلى بيوت الهوى وإلى المقاهي وشعراء الربابة... فالمنطقة كانت بكل ما فيها ومن فيها نموذجا لما يحويه العالم من عناصر وتناقضات» (٢).

هذا القوس «الزمكاني» المترامي الذي يهل منه «الأريج الروحي» وتتدفق من أزقته وحواريه «ينابيع» الأسطوري والخرافي والتراثي وتموجات الشعبي «المعاش» بتعرجاته ونتوءاته الحيوية مكّن نجيب محفوظ من أن يراكم «توليفة» حسية تجسيدية ولا حسية تجريدية لمرتكزات مزاجه الفني بمشطحاته وجموحاته وربما جنوحاته التي تمحورت عليها رؤيته للكون والوجود والكائنات فضلا عن أن هذا القوس الزمكاني المتجذر في حضارة «الفلاّح المصري الفصيح» فتح أفقا وفضاء لشخصية نجيب محفوظ لاختزال شخصية الإنسان المصري «بهذه الروح الساخرة والنكتة الحاضرة والذكاء الفطري والفن بتلقائية ودون افتعال» (٣).

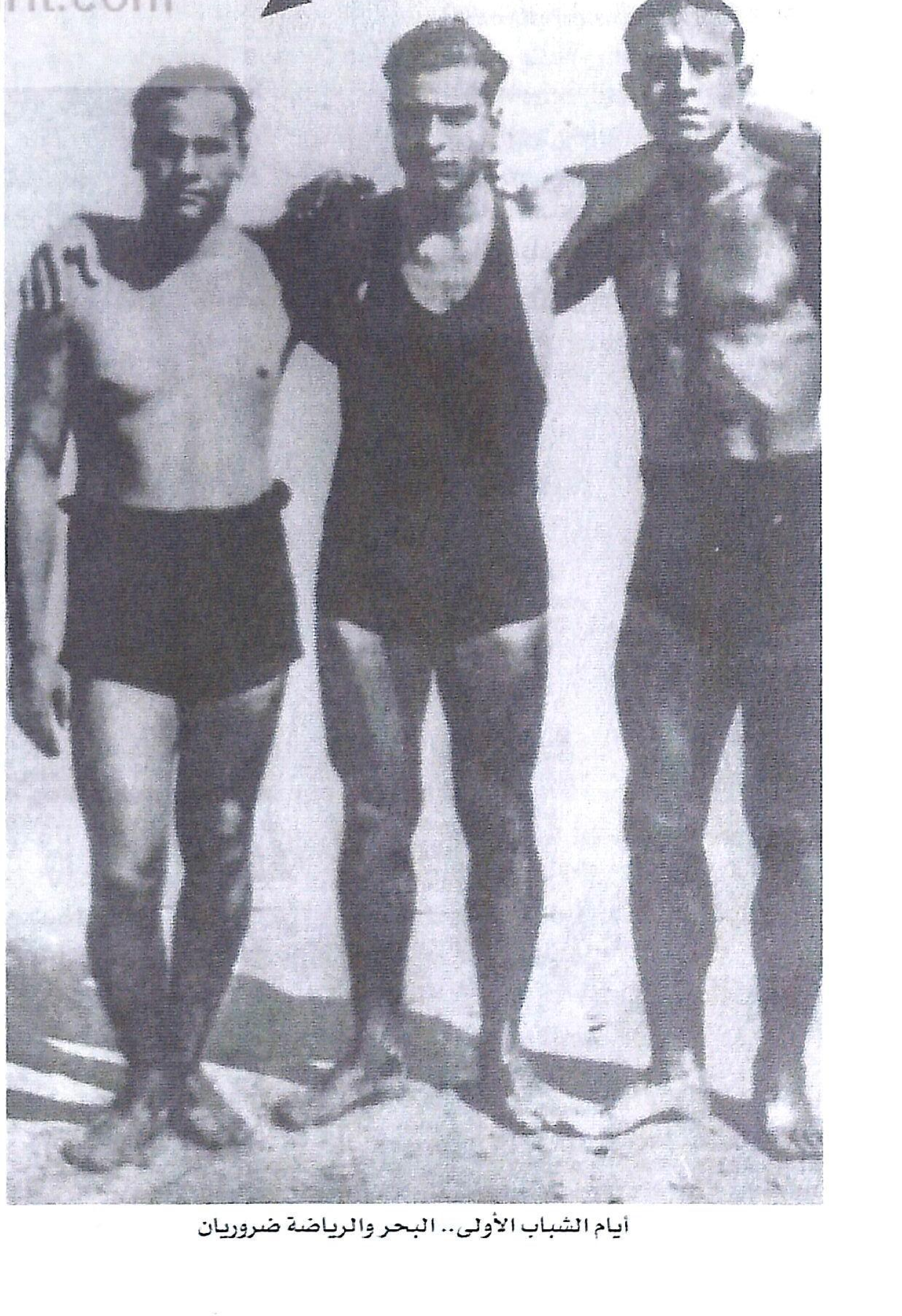
نجيب محفوظ يسخر ويجرّس (بتشديد الراء)، ويتهكم وينكّت بدهاء الفنان ومكره «الأبيض» إلى أن تتحول سخريته وتجريسه، وتهكمه وتنكيته «دواء ناجعا» لمواجع الإنسان المصري... والإنسان العربي والإنسان حيثما كان ويكون.

أول بورتريه في حياة نجيب محفوظ

«يعرف الذين خالطوا نجيب محفوظ أنه ابن نكتة وأنه حين يدخل «قافية» فإنه قادر على أن يحول الذي يدخل معه إلى (مسخرة) - يقرر ذلك على سبيل المثال أدهم رجب (مجلة الهلال فبراير ١٩٧٠) عنه في الذكريات نفسها التي يذكرها ويتذكرها بخير عنه الذين عاشروه على كبر. ودارسو «النكتة والقافية» من الناحية النفسية يستطيعون أن يقرروا أن من لديه هذا الاستعداد الشخصي قادر على أن يتجاوز الواقع المباشر ويحلق في الخيال كما إنه قادر على الجمع بين المتناقضات في سياق واحد وفي وحدة متماسكة. ومن هنا تتولد الطرفة أو النكتة والتي هي مسرحية موجزة غاية في الأصالة وفريدة وغير متكررة، أي بإيجاز ينتمي إلى ذلك الطراز من التفكير الذي يعرف أنه تفكير إبداعي والذي أشار إليه كثيرون من أمثال سارانون ميدنيك وعبدالقاهر الجرجاني وبول تورانس وغيرهم.

هذا النوع من السلوك الإبداعي وُلِد به نجيب محفوظ وعاش له وتربى في رحابه وتغذى عليه في صباه حتى برع فيه. ومازال نجيب محفوظ حتى الآن سيدا من سادةالنكتة التلقائية «الحراقة» (٤).

أصدقاء الشباب.. أين هم الآن..


أيام الشباب الأولى.. البحر والرياضة ضروريان

صور من الطفولة

يروي نجيب محفوظ لرجاء النقاش حكاية من ذكريات طفولته الأولى تتلخص في أن «نجيب حنفي» (من النصارى الشوام) وكان مديرا لـ «الحنفية العمومية في ميدان بيت القاضي... تشاجر مع بعض نساء الحي ويبدو أنه شهد ضدهن شهادة زور فأخذن يغنين ضده أغنية على وزن أغنية أخرى كانت شائعة أيامها تقول كلماتها:

«عجايب والله عجايب
ما يصحش يا منصفين
تهجرني وتعشق غيري
وعوازلي مهنيين»

وكانت الأغنية تقول بعد تحريف النساء لها:

«عملوا لنا الناس قضية
قدام قسم الجمّالية
وشهد بتاع الحنفية
أشكي الشمّاع لمين؟»

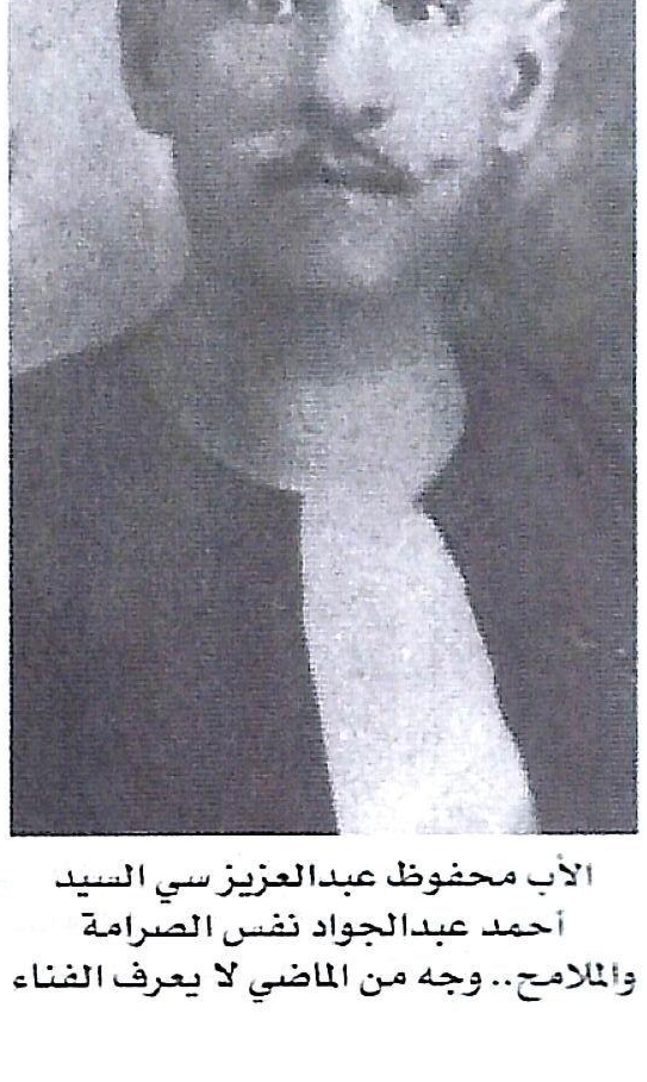
و«الشماع» هو مسؤول ومدير فتح الحنفية.

كان مديرالحنفية يعرف أن صوت نجيب محفوظ جميل وعندما يراه واقفا في نافذة البيت المطلة على الميدان يناديه ويطلب منه أن يغني له من النافذة (٥).

ويذكر نجيب محفوظ ان أغلب الأسطوانات في بيتهم كانت لسيد درويش لأن والدته كانت من عشاق صوته وألحانه.

ويصف مشهد الشاعر الشعبي الذي كان يغني على الربابة في مقهى خان جعفر ما بين ميدان «بيت القاضي» و«الحسين» بأن الجمهور «كان يصطف على الكراسي كأنهم في دار سينما يستمعون للشاعر، وإذا حكى قصة «أبي زيد الهلالي» ينقسم الجمهور إلى فريقين: الأول يؤيد «أبي زيد» والثاني يؤيد «دياب»... مثل جماهير كرة القدم الآن والذين ينقسمون بين ناديي «الأهلي» و«الزمالك». وكان شاعر الربابة يجد نفسه في موقف حرج لا يعرف أي الفريقين يرضي، وكانت مشاجرات تقع بين أنصار الفريقين». (٧)

على باب المقهى كان يقف نجيب محفوظ ليستمع إلى شاعر الربابة ويختزن في ذاكرته «دراما» (أبي زيد الهلالي) التي تأثر بها في «زقاق المدق» حيث أجواء الحارة المصرية الشعبية.


الأب محفوظ عبدالعزيز سي السيد أحمد عبدالجواد نفس الصرامة والملامح.. وجه من الماضي لا يعرف الفناء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي طفولته الأولى شاهد مسرحية لنجيب الريحاني ومسرحية لعلي الكسار بصحبة والده. وفي صدر شبابه أصبح «مدمنا» لمسرح نجيب الريحاني في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي فشاهد الريبورتوار (العروض المعادة) لـ «كشكش بيه و«ألف ليلة وليلة» ، وأيام عمله في مصلحة الفنون حضر كل أعمال الريحاني.

يقول نجيب محفوظ: أتذكر مسرحية «حكم قراقوش» التي شاهدتها عشرين مرة لأنها كانت عملا هائلا».

وفي رأيه فإن الريحاني كان يتفوق على فنانين كوميديين عالميين كبار مثل «فرنانديل» الفرنسي وإن شارل شابلن هو الوحيد فقط الذي كان يسبق نجيب الريحاني (٧).

ذاكرة حية

بفضل صديق مشترك كان غنيا من الأعيان، هو «صلاح زيان» تعرف نجيب محفوظ على الشيخ زكريا أحمد الذي كان يحضر السهرة اليومية التي يقيمها «صلاح زيان» في بيته بالعباسية.

كان زكريا أحمد يداوم على هذه السهرة يوميا وينعشها بنكاته وقفشاته وبراعته في «لضم» الحكايات، حكاية وراء حكاية بخيوط رفيعة من روحه الساخرة. وفي الوقت نفسة، كان يقطع «الحكي» إذا كان مزاجه رائقا وركضت «غزالة» التلحين في وجدانه وكيانه.

ويتذكر نجيب محفوظ أنه لحن أغنية «حبيبي يسعد أوقاته» وهو جالس «وسطهم» في السهرة.

لكن المفارقة الطريفة التي «انحفرت» في ذهن نجيب محفوظ أن الشيخ زكريا أحمد لم يكن يحب القراءة.. ومع ذلك فد رجح نجيب محفوظ أن يكون قد قرأ رواية وحيدة له هي «زقاق المدق»، وانه كان معجبا بها إلى الدرجة التي «أغوته» أن يعيد صياغتها ويحكيها في إحدى السهرات و«كأنه المؤلف بطريقته المثيرة لضحكنا وضحكه هو أيضا» (٨).

كان الشيخ زكريا أحمد صعلوكا «كامل الأوصاف»: «سهّير ليال» (بتشديد الهاء)، وكان رفيق صعلكته الشيخ سيد درويش، فكان الاثنان يذرعان شوارع وحواري القاهرة الشعبية بعد انتصاف الليل.

وعن طريق الشيخ زكريا أحمد تعرف نجيب محفوظ على بيرم التونسي الذي ظنه ساخرا ميالا للتنكيت واقتناص القفشات حسب الصورة التي رسمها له في ذهنه فإذا به يميل إلى الصمت حتى إذا تحدث سالت المرارة وانفجر الأسى من كلماته. ولعل نجيب محفوظ ذلك يردة إلى المآسي والعذابات التي اعترضت طريق حياته.

نجيب محفوظ: الطعام الشعبي غذاء مفيد للجسم

كان الشيخ زكريا أحمد صاحب مزاج شرقي انعكس على موسيقاه ومع ذلك لم تتعد نزعته الشرقية الأصيلة الموسيقى الغربية، «بل كان يرى فيها فنا جميلا، ولكنه كان يرى أن مذاقها مختلف تماما عن موسيقانا» (٩).

من بداية الحرب العالمية الثانية (١٩١٤- ١٩١٨) حتى وفاة زكريا أحمد عام ١٩٦٢ استمرت العلاقة بين الرجلين، وبالطبع كان لابد أن يتأثر نجيب محفوظ بشخصية زكريا أحمد، وتجسد هذا التأثر في قصة «الزعبلاوي».

ومن الشخصيات «الغنائية» الأخرى التي جالسها نجيب محفوظ المنشد والمغني «الضرير» الشيخ محمودصبح.

إلى جانب ذلك ساعد استماع نجيب محفوظ إلى الأسطوانات حفظ أغاني الجيل القديم: صالح عبدالحي، عبداللطيف البنا، يوسف المنيلاوي، منيرة المهدية وغيرهم، فلما ظهرت أم كلثوم وعبدالوهاب أصبح من عشاقهما، بل إنه سمى إحدى ابنتيه «أم كلثوم» والثانية «فاطمة» على اسم أحد أفلام كوكب الشرق الذي يحمل هذا الاسم.

(ولنجيب محفوظ رأي «ذكي» في موجة الأغاني الشبابية) ملخصه أنه لا يستطيع التمييز بين أصوات أصحابها، وأنه يخطئ دائما في أسمائهم «لأن الأنغام متقاربة والأصوات متقاربة. استمعت منهم إلى أغنيات لطيفة، لكنني لم أجد فرقا يذكر بين حنجرة وأخرى، كما لم أجد من بينها صوتا له شخصية خاصة. والمطرب الوحيد الذي استطاع الحفاظ على تميزه وسط هذا الطوفان الغنائي منذ وفاة عبدالحليم حافظ وحتى الآن هو «أحمد عدوية». «وعدوية» في رأيي صاحب صوت قوي ومؤثر، وله أسلوبه الشعبي المميز، وأغانيه «الكاريكاتيرية الظريفة» لا يجاريه فيها أحد» (١٠).

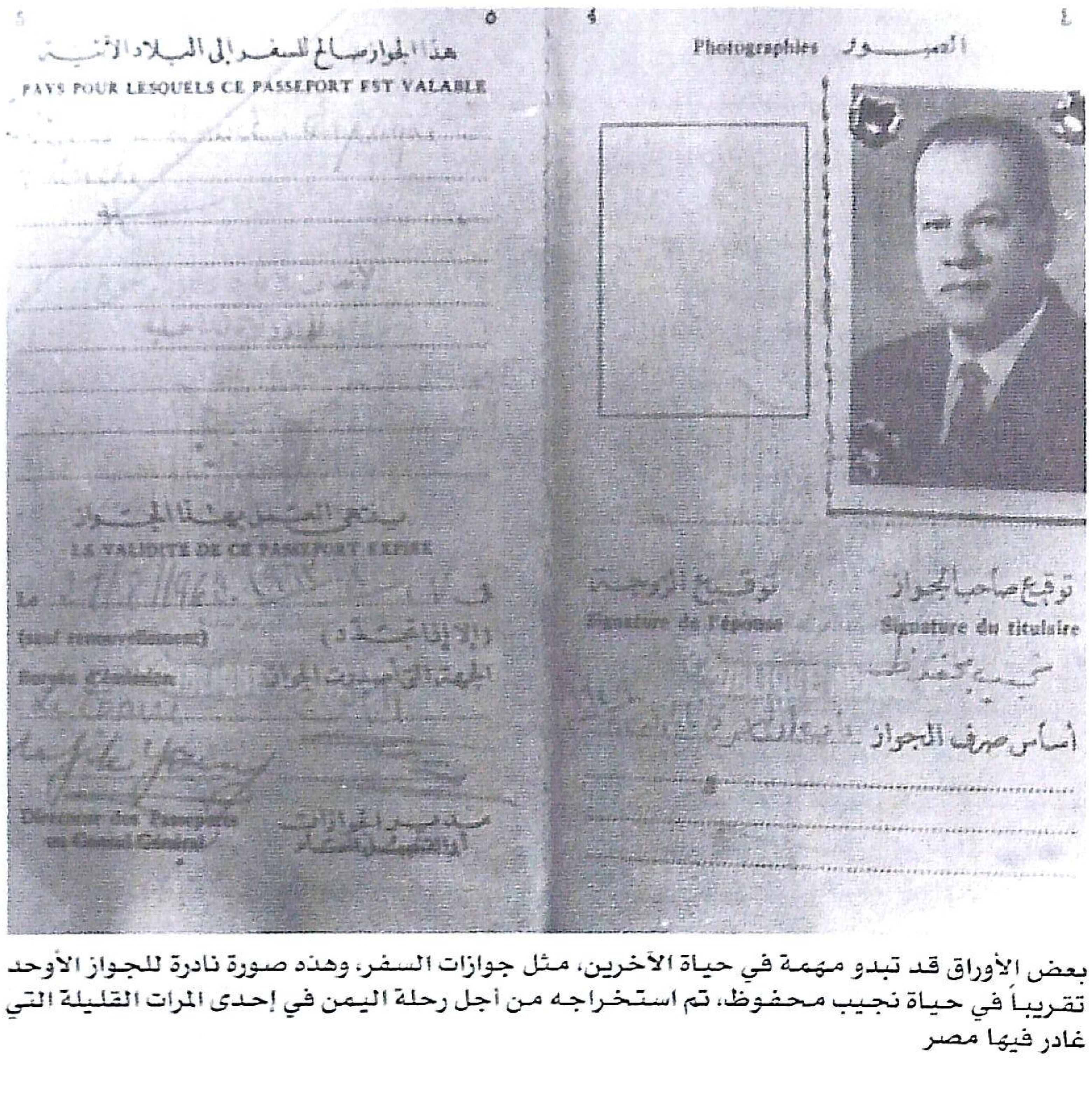
ومع أن نجيب محفوظ معجب «بالغناء الجبلي الشامي» على حناجر «صباح فخري» و«وديع الصافي» و«فيروز» إلا أنه لم يتعاطف مع صوت «أسمهان» وصوت «فريد الأطرش».

ويكشف نجيب محفوظ عن حبه للموسيقى في إحدى جلساته مع رجاء النقاش وكيف أنه التحق بمعهد الموسيقى العربية عام ١٩٣٣، وكان وقتذاك طالبا بالسنة الثالثة في كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) حيث لم يكن ملزما بأداء امتحان السنة الثالثة، فانتهز الفرصة ودرس الموسيقى لمدة عام واحد وحصل على أعلى الدرجات.

وبحكم صداقته بالموسيقار عبدالحليم نويرة (مؤسس فرقة الموسيقى العربية)، فقد عرض عليه أن يحوّل روايته «رادوبيس» إلى أوبريت موسيقي لكن الشعراء الكبار آنذاك (عام ١٩٤٣) ومنهم أحمد رامي رفضوا تحويلها إلى أشعار وأغانٍ قابلة للتلحين لأن اسم نجيب محفوظ لم يكن معروفاً.

مع البريق «النوبلي» وبعد فوزه بالجائزة العالمية المرموقة عام ١٩٨٨ طلب موسيقار هاوٍ في كندا موافقة نجيب محفوظ على تحويل رواية «اللص والكلاب»، وكان قد قرأها بالإنجليزية، إلى عمل أوبرالي على غرار أوبرا «عايدة»، فلما قال له إن «رادوبيس» بجوها الفرعوني تصلح لذلك، أجابه الموسيقار الكندي الهاوي بأن شخصية «علي الجنيدي» (الشيخ المتصوف في الرواية)

الدكتور حسين فوزي، وأمينة رزق وتوفيق الحكيم وأم كلثوم أحاطوا نجيب محفوظ في عيد ميلاده الخمسين



بعض الأوراق قد تبدو مهمة في حياة الآخرين، مثل جوازات السفر، وهذه صورة نادرة للجواز الأوحد تقريباً في حياة نجيب محفوظ، تم استخراجه من أجل رحلة اليمن في إحدى المرات القليلة التي غادر فيها مصر

عادل إمام وفاتن حمامة في عيد ميلاد الاستاذ

نجيب محفوظ في مقهى الفيشاوي.. الكتب غذاء الروح

تناسبها الأغاني الدينية التي استمع إليها، فوقع له نجيب محفوظ بالتنازل عن الرواية لتحقيق حلمه الأوبرالي في «اللص والكلاب». ومع أن نجيب محفوظ ليس متعصبا للون معين من ألوان الموسيقى والغناء بل إنه مرن غاية المرونة في التجاوب مع التراث الموسيقي الشرقي والغربي إلا أنه دخل في معارك ضارية مع خصوم الموسيقى الشرقية الذين شنوا عليها حربا ضروسا لحساب افتتانهم بالموسيقى الغربية، ومنهم الدكتور حسين فوزي، الذي كان مفتونا الى درجة العمى بالموسيقى الغربية والذي كان «يرى» أن أفضل مكان للموسيقى الشرقية هو «صناديق القمامة».

شلة الحرافيش

كان نجيب محفوظ في الثامنة والثلاثين عندما تعرف على الكاتب الساخر محمد عفيفي عن طريق المخرج السينمائي صلاح أبوسيف، وكان ذلك عام ١٩٤٩. وعرض محمد عفيفي على نجيب محفوظ الانضمام لـ «شلة العوامة»، وكانت «الشلة» مكونة من مجموعة من الأصدقاء يقضون سهراتهم في عوامة على النيل.

ويصف نجيب محفوظ شخصية محمد عفيفي بأنها «ممتعة» و«رفيعة أخلاقيا»، وأن حسه الساخر يعتبره «امتدادا للمازني والجاحظ وفولتير ومارك توني».

ودعا نجيب محفوظ محمد عفيفي للانضمام لـ «شلة الحرافيش» التي كانت في مهد نشأتها آنذاك حيث كان عنصر الإبداع الأدبي هو السبب المباشر لتكوينها، وكان معظم أعضائها من «الأدباء الشبان الذين

ابنتاه.. إحداهما بدأت فنانة تشكيلية لكنها لم تكمل المسيرة

حازوا جائزة وزارة المعارف في مطلع حياتهم الأدبية»، وكان من بينهم عادل كامل، علي أحمد باكثير، يوسف جوهر ونجيب محفوظ.

ثم انضم الفنان أحمد مظهر إلى «شلة الحرافيش» بعد ذلك.

أما صلاح جاهين فقد انضم إليها بعد تكوينها بسنوات طويلة.

كانت سهرات «الحرافيش» تنعقد أول الأمر في «شوارع القاهرة ومقاهيها ثم انتقلت إلى بيت محمد عفيفي في الهرم، وبعد وفاة محمد عفيفي انتقلت إلى بيت عادل كامل».

من شخصيات «شلة الحرافيش» جذبت نجيب محفوظ ثلاث شخصيات: محمد عفيفي، وصلاح جاهين الذي انقطع عن الحضور بعد زواجه من السيدة منى قطان، وعادل كامل صاحب روايتي «مليم الأكبر» و«ملك من شعاع» ومسرحية «ويك عنتر».

يقول نجيب محفوظ عن عادل كامل: كان من رأيي أن عادل كامل هو الأديب الوحيد في جيلنا الذي يمكنه التفرغ للأدب مثلما فعل محمود تيمور. فقد كانت أحواله المالية مستقرة إلى حد كبير، وكنا نعتبره من الأعيان. فعندنا تعرفنا عليه كان يمتلك سيارة خاصة، في وقت كان فيه عدد السيارات الخاصة في القاهرة محدودا، ونعرف أسماء أصحابها بالاسم. وفجأة انقلب عادل كامل على الحياة الأدبية وبدأ يشكك في الأدب وقيمته، وترجم شكه إلى هجرة عن الأدب واعتزال الكتابة والاتجاه إلى ممارسة مهنة المحاماة».

وفي رأي الناقد رجاء النقاش أن انسحاب عادل كامل من الحياة الأدبية مرجعة إلى «أن عادل كامل كان من (الحالمين) وكان يتصور أنه يستطيع أن يغير المجتمع بكتاباته ويمحو ما فيه من ظلم وأخطاء، ولكنه بعد أن أصدر أعمال عديدة لم يجد صدى لها أكثر من الصدى الأدبي، ولم يتغير المجتمع فانسحب لأن أحلامه لم تتحقق!!

على أن هجرة عادل كامل للأدب تُذكِّر نجيب محفوظ «بقصة مشابهة لصديق آخر هو أحمد زكي مخلوف الذي كتب روايتين لفتت إحداهما الأنظار إليه وهي «نفوس مضطربة» وقد أعجبتني، وفجأة اعتزل الحياة الأدبية وترك الكتابة بصورة نهائية».

وبالقطع فإن سهرات «العوامة» و«الحرافيش» قد مكنت نجيب محفوظ من «رسم» و«تخزين» ملامح نوعية لشخصيات روائية، خاصة وأن السهرات «الحرافيشية» كانت خصبة بفضل و«فعل» حضور «شخصيات وأشخاص يتمتعون بكاريزما» (هالة سحرية) عالية الجاذبية مثل الدكتور لويس عوض والدكتور مصطفى محمود، وأحمد بهاء الدين، كما أن «الترسبات» الحوارية و«اندلاعات» القفشات والنكات الذكية والمطارحات الفكرية والسياسية للسهرات قد ألهمت نجيب محفوظ «مدارات» روائية أظن منها «ثرثرة فوق النيل»، و«ميرامار» وغيرهما. بل إن «شخصية» صلاح جاهين المثيرة للجدل، لا سيما في أعقاب موته الفجائعي وما ألقاه في ظلال كثيفة من أسئلة وتساؤلات: هل «الفنان» الشامل الساخر/ الشاعر/ الرسام/ المخفف عن أوجاع «الجماهير» يمكن أن يقع فريسة سهلة لـ «التنين» الذي اسمه الاكتئاب؟!

يروي نجيب محفوظ لـ - رجاء النقاش إنه «عندما مات صلاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر نجيب محفوظ يزين الجائزة

أسرة نجيب محفوظ ليلة الجائزة

جاهين بالطريقة المأساوية التي نعرفها، حيث يقال إنه ابتلع كمية كبيرة من الحبوب المهدئة قضت عليه. حزنت وتأثرت لوفاته، وقررت أن أكتب كل ما أعرفه عنه في عمل روائي، وكنت أعرف الكثير. واتضح لي أن هذا القرار قد يسبب لي مشاكل كثيرة، خاصة وأن الرواية إذا ما كتبتها سوف تتضمن شخصيات معاصرة، بالإضافة إلى وقائع وأحداث ليس لي الحق في سردها. وتوصلت في النهاية إلى أن أكتب رواية عن «شخصية» صلاح جاهين، على أن أعدل قليلا في ملامحها حتى لا يتعرف عليها القراء. وكتبت رواية «قشتمر» وعبرت فيها عن مأساة هذا الرجل، والطريف أن ابنه (بهاء جاهين) تعرف على شخصية والده بسهولة عندما قرأ الرواية على الرغم مما حاولته من إدخال تغييرات في ملامحها».

وإلى جانب شخصية صلاح جاهين كانت هناك في «قشتمر» شخصية حقيقية أخرى، من خارج الوسط الأدبي، هي شخصية الألفي مأمون، بينما كانت بقية شخصيات الرواية من نسج الخيال.

محفوظ والمقاهي

كانت المقاهي جزءا «عضويا» من النسيج الحيوي الشخصي وشخصية نجيب محفوظ. وفي يقيني فإنها تشكل المرتكز المحوري «لرؤية» و«حضور» فكرة «الحرفوشية» وتجسدها في «كيانه» وكينونته الإنسانية.

فالمقهى بشكله «الجغرافي» وحيزه المكاني و«شخصيته الاعتبارية» تمثل «عالما» شديد الخصوصية تتشابك فيه وتشتبك الأبعاد «الحميمية» الإنسانية الدافئة و«الصراعات» البشرية بسبب الرغبات والشهوات «اليومية»، بل إنها تتحول في كثير من الأحيان إلى «سيرك مفتوح» تقدم فيه «النماذج البشرية» أدوارها و«نمرها» الاعتيادية واستعراضاتها «المثيرة» عبر المشاحنات و«الخناقات» والمشادات التي يشهدها المقهى أو الشارع الذي تقع فيه.

ومع «ديمومة» الاشتباك والتشابك في «السيرك المفتوح» بامتداداته في الشارع والمركبات والعربات والسيارات التي تمر أو تمرق في الشارع يتحول المقهى إلى «بؤرة ارتكازية» تتمرأى فيها وتتجسد الحكايات والروايات، والحقائق والشائعات، والثرثرات و«الجدالات» والصرخات والشهقات والهمسات.

على المقاهي يجلس قابيل وهابيل... وسلالة آدم وحواء... وكل نفس بشرية بشقيها: الأمارة بالسوء واللوامة... وما تنفثه من شر وحسد وغل وكمد أو تشيعه من مودة ووصل ووصال وحب وتجرد وتنزه عن الهوى.

على المقاهي يتجاوز الذئاب والطواويس والدببة والخراتيت والغزلان والببغاوات «المدججين» بالأيديولوجيا أو المنكرين لدورها في صياغة جدلية الفكر و«هندسة» الديالكتيك، ويتحاور «شياطين» الإنس... و«ملائكة» الرومانسية «الذين» يرون في «الوردة» و«اسمها» خلاصا من عذابات العالم و«تفاحته» الفاسدة.

كل هذه المعاني والتجليات كان «يشربها» و«يرتشقها» نجيب محفوظ مع «فنجان القهوة» منذ أن جلس في شبابه الأول البعيد على مقهى «قشتمر» (في حي العباسية) التي يحكي عنها بأنها «كانت تبتعد عن قهوة «عرابي» الشهيرة بمسافة محطة ترام واحدة، ويوجد موقعها على ناصية شارع يؤدي إلى (حي الظاهر) واسم هذا الشارع هو (قشتمر) فسمي المقهى باسمه. وحسب معلوماتي فإن (قشتمر) هذا اسم وزير مملوكي... ولم نكن وقتئذ نجرؤ على الجلوس في «قهوة عرابي» لأن أساتذتنا وآباءنا والجيل الأكبر منا كانوا يجلسون عليها، ولما ذهب ذلك الجيل السابق علينا، وتقدم بنا العمر، أصبحنا - نحن شلة العباسية - من رواد «قهوة عرابي».

وفي عام ١٩٤٣ انتقل نجيب محفوظ إلى كازينو «الأوبرا» حيث تحولت الجلسة الأسبوعية عليه إلى ندوة موسعة يحضرها عدد كبير من المبدعين والمثقفين لمناقشة الأعمال الفكرية والأدبية، واستمر ذلك الوضع سنوات حتى قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ وتصادف أن مرّ موكب عبدالناصر وضيفه الأجنبي من ميدان الأوبرا في طريقه إلى الجامع الأزهر. وفوجئ رواد الندوة بضابط برتبة كبيرة يتجه إليهم مستفسرا عن سبب وجودهم، ولما عرف الضابط أنها ندوة منتظمة تقام منذ عام ١٩٤٣ نبههم إلى ضرورة الحصول على تصريح من قسم شرطة عابدين لأن عددهم يزيد على خمسة أشخاص، وكان ذلك سببافي تكليف مخبر أو أكثر لحضور الندوة وكتابة «تقرير مباحثي عنها»..!

يسرد نجيب محفوظ لرجاء النقاش بعض التفاصيل عن هذه المفارقة بقوله: «المضحك في الأمر

إبنتاه تتسلمان جائزة نوبل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شلة الحرافيش: بهجت عثمان، أحمد مظهر، توفيق صالح، نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف

أن المخبر كان يجلس مثل الكرسي لايفهم شيئا. فكيف يصل تفكير «مخبر سري» محدود الثقافة والإدراك إلى فهم أحاديث حول (كافكا) و(سارتر) و(كامي) وأشباههم من كبار الكتاب العالميين. وفي إحدى المرات فوجئت بالمخبر السري في نهاية الندوة يتعلق بثيابي ويرجوني متوسلا أن أساعده في كتابة التقرير الذي سيرفعه للمأمور لأنه لم يفهم كلمة واحدة مما قلناه، ويخشى أن يتعرض للعقاب، إن هو عاد إلى القسم خالي الوفاض، ولم ينجز ما عهد إليه. وبالفعل كنت ألخص له الندوة، وتدريجيا كنت أتحول إلى مخبر سري».

ظل نجيب محفوظ مواظبا على الحضور إلى مقهى ريش..! الى أن «مارس» ضده بعض الأدباء من جيل الستينيات استفزازات لا تطاق منها مطالبته بالكف عن الكتابة لأنه لم يعد لديه ما يكتبه (؟!!) كان ذلك في بداية حقبة السبعينيات أي بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ بثلاثة أعوام. وكان نجيب محفوظ يتصرف بمنتهى الذكاء إذ كان يخلع «سماعة أذنه» حتى لا يسمع «القذائف» الكلامية الموجهة ضده... فإذا فرغ «المحتقنون» من إفراغ وتفريغ شحنات «ثرثرتهم» الجوفاء وضع نجيب محفوظ السماعة في أذنه مبتسما..؟!

ثم انتقلت الندوة إلى كازينو «قصر النيل»... وبمرور الوقت.... وبسبب انشغالات الحياة تقلصت الندوة إلى أن انتقل نجيب محفوظ إلى مقهى «علي بابا» بميدان التحرير، قبل أن ينقطع عن «المقاهي» جزئيا بسبب السن ومعاناته من ضعف البصر.. ومع ذلك ظل يلتقي أسبوعيا مريديه وأصدقاءه وتلاميذه كل يوم جمعة في كازينو قصر النيل إلى أن طعنه المكني محمد (نقاش) وكان يحمل بطاقة مزورة باسم محمد ناجي محمد مصطفى بسكين في رقبته الساعة الخامسة مساء الجمعة الرابع عشر من أكتوبر ١٩٩٤.

في منزله... هل كان نجيب محفوظ «سي السيد»

لكن «القهوة» التي ظلت عالقة في ذاكرة نجيب محفوظ فهي «قهوة أحمد عبدالله» نظرا لغرابتها... أما وجه الغرابة فهو أنها «كانت تحت الأرض» حيث كان يجلس نجيب محفوظ وأصدقاؤه ويرون الناس من نوافذها وهم «يمشون فوقهم» وكانت تأخذ الشكل الدائري، وفي وسطها فسقية، ومحيط الدائرة عبارة عن حجرات صغيرة، كل حجرة بها منضدة وعدد من الكراسي. وكانت (قهوة أحمد عبدالله) شهيرة بأنها تقدم أحسن شاي في مصر ومن إعجابي بها ذكرتها بالاسم في الثلاثية.

إن «الحرفوشية» بتبطيناتها «وسيرورة» تجلياتها في «الزمكان» وعمق تجسداتها «البرانية» و«الجوانية» قد منحت نجيب محفوظ أسرارها المعلنة و«المخفية» التي تجلت في بلورة فلسفته إزاء الكون والكائنات والأشياء. فهناك «خيط رفيع» يلضم «الحكمة» الكامنة في التوازن الحيوي بين مثلث الكون والكائنات والأشياء. والصعلكة أو «الحرفوشية» هي قناع الجوهر الأصلي لهذا المثلث... وهي أيضا «الضحك» الشفاف الصافي الذي «يعلو» ويرتقي بالكائن البشري إلى ذروة التجرد المطلق سواء كان اسم العنصر البشري: «كمال عبدالجواد» أو «زيطة» صانع العاهات أو «الجبلاوي» أو «عبد ربه التائه»...!

الهوامش

(١) «نجيب محفوظ» - صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته- تأليف رجاء النقاش - منشورات: مركز الأهرام للترجمة والنشر ط١/١٩٩٨

(٢) «مسيرة عبقرية» - قراءة في عقل نجيب محفوظ- تأليف د. مصري حنورة - منشورات: مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ط ١٩٩٤/٤

(٣) من مقدمة حوار د. سلوى العناني مع نجيب محفوظ أجرته معه في القاهرة في صيف ١٩٨٩ بعدحصوله على جائزة نوبل.

(٤) المصدر الوارد نفسه في (٢)

(٥) المصدر الوارد نفسه في (١)

(٦) المصدر السابق.

(٧) المصدر السابق.

(٨) المصدر السابق.

(٩) المصدر السابق.

(١٠) المصدر السابق.

http://almashriq.hiof.nolegypt/900/920/naguibmahfouz/nobelprice/

موقع يتيح للقارئ معرفة كا ما يختص بحياة الأديب الكبير «نجيب محفوظ» وكيفية حصوله على جائزة نوبل.

المشربية من مصر، الحجر من الأردن، الموزاييك والنوافير من سوريا، البانوهات البورسلان من تونس، الزجاج من السعودية، الألمنيوم من البحرين، النوافذ من الكويت، التطريز من المغرب.

هذه بعض العناصر التي اجتمعت في مبنى واحد يقع في قلب مدينة الكويت، ويحمل روح المعمار الإسلامي، ليبقى شاهدا على عظمة تلك الحضارة التي خلفت تراثا معماريا رائدا ومتطورا، لقد اقترن إنشاء وحضور هذا المبنى باسم عبداللطيف الحمد.

وإذا كانت هناك شخصيات مثيرة للجدل، فإن عبداللطيف الحمد شخصية مثيرة للاحترام والإعجاب، فمنذ حصوله على إجازة الدراسات العليا في الشؤون الدولية من جامعة هارفرد في الولايات المتحدة الأمريكية وحتى الآن، كان ولم يزل شعلة من النشاط والعزم والعمل.

عبداللطيف الحمد المدير العام ورئيس مجلس إدارة الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي ووزير المالية والتخطيط في دولة الكويت في الفترة من مارس ١٩٨١ حتى سبتمبر ١٩٨٣، رجل عمل وإخلاص ودقة وإذا كانت طبيعة عمله تأخذه إلى الحسابات المالية ودراسة الجدوى الاقتصادية لمشاريع التنمية في طول وعرض العالم العربي، فإن حسه الفني وثقافته وولعه بالمعرفة تأخذه دائما ليكون رجل الذوق الرفيع والتواضع الجم، مما يجعل منه شخصية تكاد تكون متفردة في الاتفاق حولها.

عبداللطيف الحمد إلى جانب عمله ومعرفته وذوقه وتواضعه رجل مسكون بالهم العربي، ابتداء بالسياسي مرورا بالاقتصادي والاجتماعي ووصولا إلى الثقافي الفني والمعماري الهندسي. ولهذا فقد اقترنت جميع مراحل تصميم وإنشاء وإنهاء أعمال مبنى الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي باسم الرجل.

ولقد كان هذا الاقتران حقيقيا لدرجة أن الرجل أمضى الليالي ساهرا إلى جانب عمال ومهندسي المشروع في مختلف مراحل العمل الموقعية.

المبنى هو احدى المنظمات التابعة لجامعة الدول العربية ولقد وقف عبداللطيف الحمد وراء هذا المبنى منذ أن كان مجرد خطوط على الأوراق والمخططات حتى حوله إلى مبنى معماري يحمل عبق وروح الحضارة الإسلامية، بأحدث الطرق التي وصلت إليها التكنولوجيا المعمارية الحديثة.

في مكتبه بمقر الصندوق التقيته وكان هذا الحوار:

طالب الرفاعي - الكويت

عبداللطيف الحمد لـ «الفنون»:

مبنى الصندوق العربي يعكس فلسفة المعماري الإسلامي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاء في كتاب تعريفي عن مبنى المنظمات العربية أن المستشارين هم:

- المكتب العربي للاستشارات الهندسية - الكويت
- المكتب الهندسي المشترك - الكويت
- لويس أ. مكميلان - الولايات المتحدة الأمريكية

فمن تراه كان المصمم الرئيسي للمبنى؟ وما هي أسس وفلسفة تصميم المبنى؟

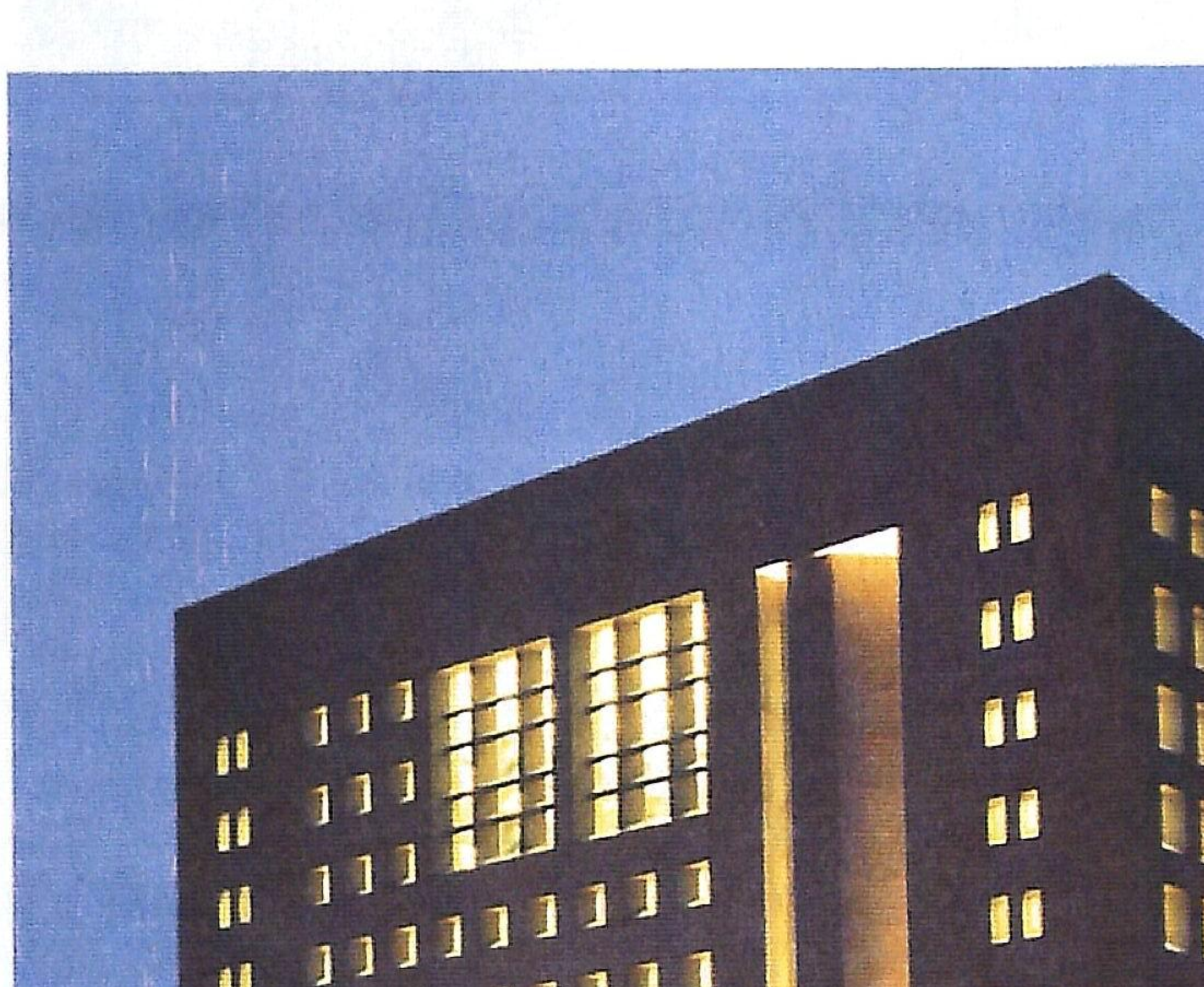
- يقول عبداللطيف الحمد: كُلف المكتب العربي للاستشارات الهندسية أن يكون تصميم المبنى بناء على تصورات واضحة من قبل إدارة الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي، حول شكل ومضمون وفلسفة المبنى، وتمت صياغة تلك التصورات على هيئة وثائق للمناقصة عن طريق المكتب العربي في الكويت، مع وجود إشراف ومتابعة مستمرة من قبل إدارة الصندوق.

أما فيما يخص الجوانب المعمارية والديكورات الداخلية وغيرها، فتمت من خلال فريق الصندوق، الذي قرر منذ البداية نقل فريق العمل من المكتب العربي إلى المشروع، بحيث يعمل فريق العمل تحت إشراف وإدارة الصندوق مباشرة. وبالتالي فإن المكتب العربي قد كُلف بالتصميم لكن الإشراف والمتابعة كانا للفريق الذي انبثق عن المكتب وأصبح فريقا مستقلا يعمل مباشرة مع إدارة الصندوق، وكان فيه دعم مؤسس في بعض الأحيان من قبل المكتب العربي، إلى أن حدث غزو النظام العراقي عام ١٩٩٠، وبعد التحرير انسحب المكتب العربي من متابعة مسؤولية المبنى، فكلّف مكتب محلي آخر لصياغة المتطلبات القانونية بالنسبة للمبنى مع البلدية وأيّ جهة حكومية أخرى.

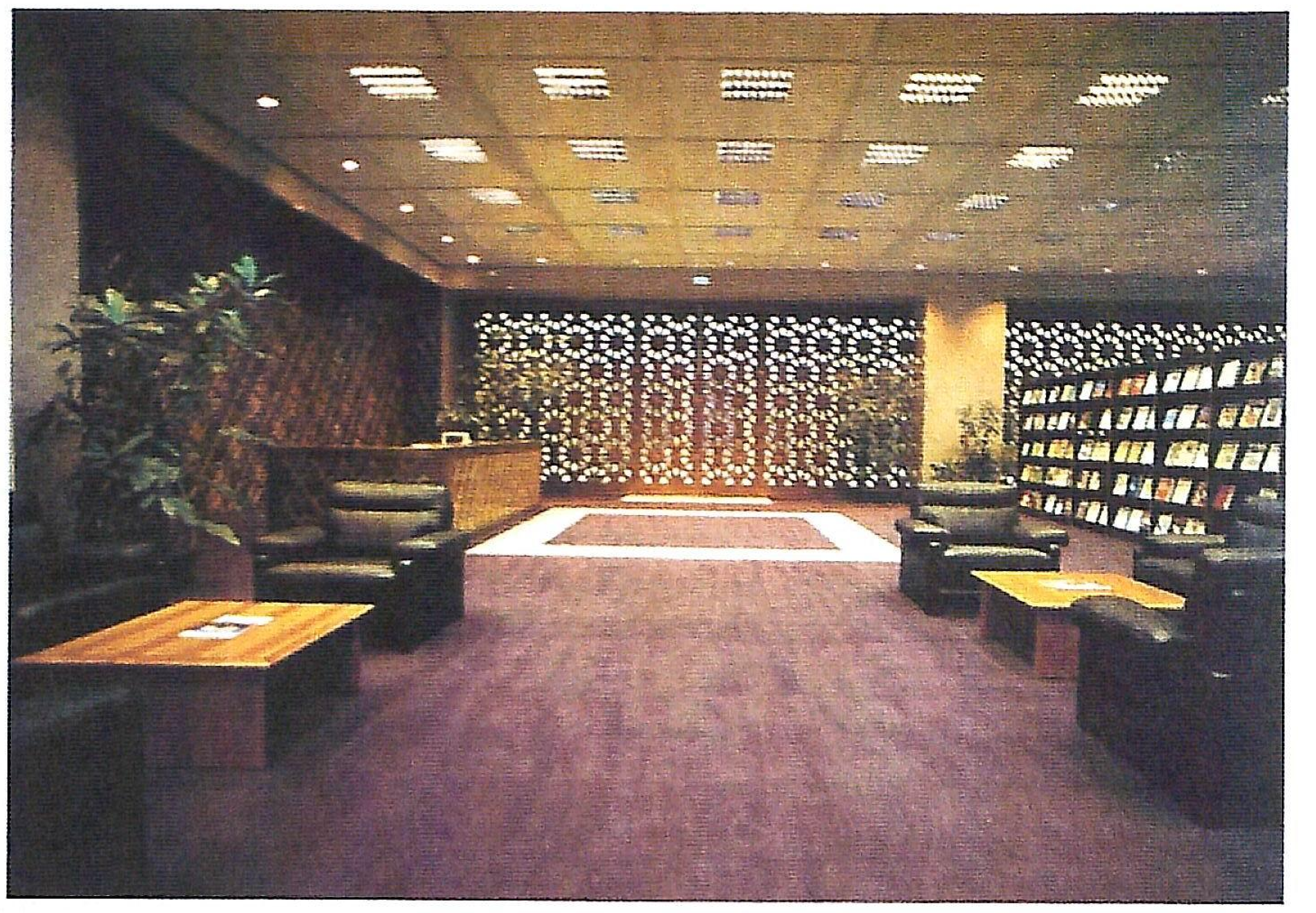
أما لويس مكميلان فهو شخص سبق له أن صمم بعض المباني في الكويت، فتم الاتصال به كنوع من التكريم والتشريف له، ولم يكن له الدور الأساسي في التصميم لكنه اطلع عليه، واقترح إدخال بعض التعديلات عليه.

لذا فإن المبنى قد مر بأدوار كثيرة فليس له مصمم ومنفّذ واحد. لكن العمل تم في انسجام تام بين كل الذين عملوا في المبنى.

الشيء الأساسي هو أن جميع التفاصيل الخاصة بالمبنى كانت تتم مباشرة من قبل فريق إدارة مشروع المبنى.



منظر ليلي للصندوق العربي للإنماء



المكتبة

القاعة المملوكية

وما فلسفة إنشاء هذا المبنى؟

- الفلسفة الأساسية لهذا المبنى منذ البداية، أن يكون مبنى يتميز بالمرونة والسهولة في التحريك، بمعنى أنك تستطيع فك ونقل وتشكيل المكاتب وتوزيعها بكل بساطة من دون أي تكسير أو تعديل.

الشيء الثاني هو أن يحتوي المبنى على أحدث ما وصلت إليه وسائل التكنولوجية بمعنى أن يكون حديثا ومتطورا. وهذا أمر يمكن أن تراه في أي مبنى في العالم، لذلك كان من الضروري إدخال عناصر وفلسفة العمارة الإسلامية إلى هذا المبنى، ليعكس فلسفة المعماري الإسلامي وهي أن الخارج لا يحيط ولا يكشف ما بالداخل، ويكون الوسط هو قلب المبنى وأن يكون المحيط متكاملا مع الداخل، وأن تكون المشاركة بين عناصر الداخل والخارج واضحة. لذلك فهذا المبنى مفتوح على بعضه، والجميع يطل على الوسط.

النقطة الأخرى هي أن معظم المباني الحديثة تنجز في الدول الغربية بحيث تتلقى ضوء الشمس ونور السماء، لأنه ليس موجودا طوال العام، العكس عندنا في دول الشرق الأوسط، ودولة الكويت تحديدا فالشخص الجالس في هذا المبنى يشعر أنه امتداد للطبيعة والسماء، وأنه محاط بالضوء دون الحرارة.

هذا أمر مع الأسف لم يتكرر في الكثير من مبانينا في الوطن العربي خوفا من ارتفاع درجة الحرارة، لكننا استطعنا ببعض المعالجات المعمارية والهندسية البسيطة في المباني ومواد البناء الاستفادة من إدخال ضوء الشمس إلى المبنى مع إبعاد وهج الحرارة، ودون أن تكون هناك كلفة عالية.

تقول «اليزابيث فولرتون»، ما معناه: إن الطابع المعماري الغالب على المبنى هو الطابع المعماري العربي، الذي يتجه بالبناء نحو الداخل، فما قولك في ذلك؟ وكيف سعيتم لتأكيد هذا المعنى؟

- من الطبيعي أن تكون فكرة المبنى قائمة على التراث المعماري الإسلامي، بحيث لا يعكس الخارج ما في الداخل ويعريه، وإذا نظرت إلى المبنى من الخارج ستجده بسيطا ولا يوحي بشيء من الإبهار أو الغطرسة عكس ما في الداخل فإنك ستجد تناغما كبيرا في جميع عناصر المبنى من حوائط ومبان وأشجار وإضاءة، هذه هي فلسفة المعمار الإسلامي الأصيل.

حاولنا من الخارج أن نعكس متطلبات الطبيعة الصحراوية القاسية، حتى نتمكن من سهولة الصيانة وديمومة المسطحات الخارجية وكانت هذه عوامل أساسية في التفكير في اختيار المواد وأسلوبها ومعالجتها لكي تعكس تلك الفلسفة وهي أن يكون الخارج جدارا منيعا يعكس الفضولية لمشاهدة ما في الداخل، وهذا جزء أساسي من طبيعة المعمار الإسلامي.

ومع ذلك لم نسع أبدا إلى تقليد أي مبنى موجود في أي مدينة عربية. فقط أخذنا فلسفة المعماري الإسلامي وطرازه ليأتي المبنى حديثا ومتطورا يليق بالقرن الحادي والعشرين.

"معظم المباني الحديثة يتم إنجازها بحيث تتلقى ضوء النهار، لكننا في هذا المبنى أدخلنا ضوء الشمس وأبعدنا وهجها، بحيث تشعر أنك امتداد للطبيعة والسماء"

يجمع المبنى بين جنباته مجموعة كبيرة من أهم الإبداعات المعمارية الفنية العربية، والتي جاءت من مختلف الأقطار العربية. تتجاور هذه الأعمال وتتداخل إلى جانب بعضها بعضا، في وحدة هارمونية واضحة دونما تنافر، فما تراه الخيط الأهم الذي نظم هذه الأعمال، وإذا كان هو الإسلام، فكيف تفسرون ذلك؟

- أولا متى وافقت على فلسفة تحكم تصميم المبنى فأنت خلقت الهارمونية فالمبنى يتميز بأنه وفق إلى جمع عناصر هندسية ومعمارية كثيرة منها:

المشربية المصرية، الحجر الأردني، التطريز المغربي، الموزاييك والنوافير السورية، وبانوهات البورسلان التونسي، ولقد عملت هذه العناصر بمستويات متميزة بحيث تعكس أجمل ما صنعه الحرفي العربي. أضف إلى ذلك عناصر أخرى مثل: الزجاج السعودي، والألمنيوم البحريني والنوافذ الكويتية والرخام الإيطالي لكن يجب أن تظهر جميع هذه الوحدات كتخت وسيمفونية، فالرخام الإيطالي الذي يظهر نوعا من التميز الفني كان تصميما عربيا، وهذا موجود في القاعة الرئيسية، أما بقية ذلك فكان ككورس فني يكمل السيمفونية. وعليه فليس هناك تعارض بين تلك المدارس المعمارية الغربية وتلك المدارس المعمارية في فاس أو دمشق وما بينهما، وليس هناك تعارض أن تُستخدم تلك العناصر المتميزة بالتراث الإسلامي التي تنتج بأيدٍ حرفية ماهرة في مبنى حديث. التحدي الأساسي كان هو أن يمزج في المبنى التراث القديم والحديث المتطور. العملية ليست عملية تكوين عشوائي بقدر ما هي عملية مدروسة لخلق هذا التمازج والإنسجام. وهذا يدل على أن التراث المعماري الإسلامي يستطيع أن يستمر لقرون طويلة متى أحسن استخدامه.

وقد استفدنا من قدرات الحرفي والصانع العربي في بناء مشربية ارتفاعها ٣٠ مترا بها حوالى مليون ونصف المليون قطعة محفورة باليد دونما أي مسمار أو مادة صمغية، فهي أكبر مشربية بنيت في التاريخ، وتدل على قدرات الحرفي والصانع العربي، ووضعها خلق نوعا من التوازن بين القديم والحديث، وزين قلب المبنى.

جاء وضع المشربية في المبنى لخلق نوع من التوازن بين الكورس والأصالة، التي ربطت وجمعت بين جميع هذه العناصر، الخشب مع الأشجار، يعطي الإحساس بالطبيعة البكر. فهي التي خلقت نوعا من التناغم ما كان يمكن أن يتحقق من دونها.

تشكل الواجهة الزجاجية الممتدة على ارتفاع خمسة طوابق، أحد أهم الملامح الرئيسية للمبنى، فهي نافذته الأوسع على الضوء والحياة، وربما كانت أطول واجهة من نوعها في العالم، فكيف تقيمون ذلك، وما الصعوبات التي واجهتكم في تنفيذ هذه الواجهة؟

- الواجهة الزجاجية أحد العناصر

مشربية الفناء الرئيسي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البهو المغربي - مركز المؤتمرات

الرئيسية للمبنى، وكنا نتمنى أن يسمح لنا طقس الكويت أن يكون هذا المبنى مفتوحا ولكن الظروف المناخية تفرض وجود هذا الستار الزجاجي. وكان تحديا كبيرا وتم التأكد من فائدة تلك الواجهة وأهميتها من قبل المكتب العربي للاستشارات الهندسية في الكويت، كما تم التأكد من النتائج في أكبر المعاهد العلمية المتخصصة في أمريكا، وتمت عليها تجارب للتأكد من تحملها للحرارة والمطر والعواصف والرطوبة وجميع التقلبات المناخية لنتأكد أنها تستطيع أن تبنى دون شبك - يحميها ويحافظ عليها وأن تكون واقفة بذاتها كأحد العناصر التجميلية للمبنى لنحقق الفلسفة من بناء المبنى.

المباني الإسلامية يأتيها ضوء النهار من فوق ونحن اضطررنا أن نأخذ هذا الضوء من الجوانب، وكان هذا هو التحدي ولكن الحمدلله تحقق الغرض من إنشائها، بعد ثلاث تجارب أجريناها حتى وصلنا إلى تحقيق هدفنا بتكلفة معقولة ومخاطرة بسيطة.

المشربية العربية، كانت حيلة ذكية لمعماري اخلص لحواء، أراد لها أن تكشف وتعيش نبض الخارج بينما هي في بيتها، ومن دون أن تطالها عين فضولي او بصاص. لكن وضع المشربية في مبنى المنظمات العربية مقلوب، فهي موجودة في قلب المبنى، داخل الحوش، جزءا مكملا للزينة الداخلية، وبما يتيح للزائر أن يتفرج عليها، فكيف تفسرون ذلك؟

- المشربية في قلب البيت بحكم طبيعة المبنى التي تحدثنا عنها، فقد فرضت الطبيعة إغلاق المبنى من أعلى، لكن المشربية بوضعها الحالي تكاد تكون خارجية بحكم وجود الجدار الزجاجي الكبير ويمكن اعتبارها مكشوفة لأنك تستطيع رؤيتها من الخارج.

وكان الهدف الأساس خلق ربط للحوش وتخفيف حدة المواد الجافة الصلبة وخلق الألفة، لأن من دونها كان الحوش سيصبح خاليا من دفء الحياة.

النقطة الثانية أننا كنا نريد استخدام الخشب، وكانت المشربية هي أفضل العناصر الخشبية التي تحقق هدفنا، لأنها أحد رموز المعمار الإسلامي، ليس الهدف منع آدم من حواء أو العكس كما ذكرت، لأن الهدف منه تجميلي ورمزي وتعريفي لواحد من أجمل ما أبدعه العقل المعماري الإسلامي.

وكنا نستطيع فصل وحجز الخارج والداخل إذا كان الغرض هو حجب رؤية الخارج عن الداخل فقط، عن طريق الخشب فقط أو الأقمشة (الستائر). لكننا كنا نريد عمل عملية فنية حية فيها تناغم، وبدأنا بها بقطعتين ثم ثلاث وطورنا ذلك وكأننا كنا نرسم لوحة فنية معمارية. فهي عملية إنتاج فنان تعبر عن التراث والحضارة الإسلامية، واستوحيناه من مبانٍ إسلامية مثل بيت السحيمي في القاهرة، وطورناها ولم ننقلها كما هي لكننا أضفنا إليها من روح الفنانين الذين عملوا فيها.

> "
> **يضم المبنى أكبر مشربية بنيت في التاريخ يبلغ ارتفاعها ثلاثين مترا وبها مليون ونصف المليون قطعة فنية محفورة باليد، تدل على قدرات الحرفي والصانع العربي**
> "

الضوء مصدر الحياة. لكن، في دولة مثل الكويت، حيث درجة الحرارة في فصل الصيف قد تصل إلى (٥٠ درجة مئوية في الظل) وتتجاوز الثمانين في أشعة الشمس المباشرة، كيف تم لكم على مستوى التصميم والتنفيذ التغلب على هذه المعضلة، خصوصا أنكم وفقتم إلى عزل الحرارة الخارجية مع الاحتفاظ بالضوء؟

- كما ذكرنا سابقا، فإن فكرة الضوء هي أحد العناصر الرئيسية في المبنى التي يشعر بها الزائر مباشرة، وتطلب ذلك أن يكون هناك تفكير للوقاية من الحرارة بحيث نحجز دخول الشمس في الفصول الحارة وندخلها في الفصول الرطبة، عن طريق عمل الجدران بزوايا معينة طبقا لدراسة حركة دوران الشمس في موقع المبنى طوال شهور السنة. وأضفنا إلى ذلك عمقا للجدار الخارجي ما بين نصف متر ومتر كامل، حسب اتجاهات الشمس ودرجة الحرارة، واستفدنا من تلك الأعماق التي بنيت لحجز الحرارة الخارجية داخل المبنى، استخدمناها كخزائن داخل المكاتب، فبدلا من أن نضع خزائن واقفة داخل المكاتب وضعنا فيها الخزائن التي تضم الأوراق الخاصة في العمل. فأصبح لها أكثر من مردود من حيث الكلفة والاستفادة، وفي الوقت نفسه استعملنا ما هو متوافر الآن من المواد العازلة الحديثة في جدران المبنى، ومن أجل هذه الاعتبارات يستهلك هذا المبنى سدس الطاقة التي يمكن أن يستهلكها مبنى مماثل في الظروف المناخية نفسها، بفضل العناصر الوقائية التي استخدمناها في البناء.

عبداللطيف الحمد، اسم يأتي دائما مقترنا بعالم الاقتصاد، سواء محليا أو عربيا أو عالميا، فما الذي تراه كان الحافز الذي دفعه لأن يتبنى فكرة إنشاء مبنى المنظمات العربية بروعته وتميزه، وأن يتابع أعماله المعمارية والإنشائية بجميع تفاصيلها الصغيرة منها قبل الكبيرة، والذي اضطره أحيانا إلى قضاء الليل بطوله في موقع العمل، فما السبب وراء ذلك؟

- أولا: الاهتمام، لأن المعمار أحد العناصر التي تعكس تطور البلاد وحضارتها.

ثانيا: إننا نستطيع أن نحسن أداءنا وإنجازنا متى أتيحت لنا الفرصة.

ثالثا: الأمانة فرضت علي المتابعة المباشرة، لأنني من المؤمنين أنه ليس هناك أخطر من مشروع يكون له أكثر من ربان، وكان أمامي العديد من الأمثلة من فشل المشروعات بتغير قائدها أو نتيجة تضارب وتعارض الآراء في حالة وجود أكثر من مسؤول.

على سبيل المثال الخياط الماهر هو الذي يقص البذلة كاملة ويقوم بالحياكة آخرون بينما لا يمكن أن يقوم بعملية القص هذه أكثر من واحد. فهناك عمليات معينة تحتاج قرارا واحدا، وهذا ما تمكنت من عمله عن طريق تخليق فريق متجانس من المهندسين والمعماريين والفنيين والحرفيين العرب، وعن طريق التواصل والحوار المستمر الدائم بيننا إلى أن أنجز هذا المبنى.

أما سبب الاهتمام الشخصي الآخر فهو حرصي على ألا تزيد التكاليف، وأنت تعرف كيف يتم ذلك عن طريق التأخير في الإنجاز عن المواعيد المقررة، مما ينتج عنه حساب تكلفة عمل من دون عمل أو فرض غرامات تأخير، وينعكس ذلك على المبنى، لذلك كنت حريصا على أن تتم القرارات بشكل سريع، فكنت أقول دائما لكل المعاونين يجب أن يكون قرارنا بنعم أو لا في أي قرار في الوقت نفسه.

المتفحص لعالم مبنى المنظمات، يشعر بمدى تمسككم بوجوب حضور وتمثيل جميع الدول العربية، وبأهم ما يميز تراثها المعماري الفني، فهل مازلتم تعتقدون بإمكان تحقيق حلم الوحدة العربية؟ وما تراكم فاعلين لذلك من موقعكم كمدير عام ورئيس مجلس إدارة لأهم مؤسسة مالية عربية؟

- أنا من المؤمنين بالتكامل العربي وبأهمية توحيد أهداف الوحدة العربية، وهذا لا يعني ضرورة أن نكون دولة واحدة، ولكن يمكن أن نكون عدة دول عربية لكن طموحاتنا وتوجهاتنا وأهدافنا واحدة، وأعتقد أن أفضل مثال على ذلك أوروبا، فقد حافظت كل دولة على خصوصيتها ولكن هناك سياسات ومشاريع مشتركة، وهذا

النافورة في الغرفة الدمشقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هدف العمل العربي المشترك الذي يرمز إليه هذا المبنى ويرمز إليه عمل الصندوق العربي، وقد بدأنا بالفعل عمل عدة مشاريع في هذا الاتجاه مثل عمل مشروع الربط الكهربائي العربي وهو تحت التنفيذ، وغيرها من المشاريع الأخرى.

أعتقد أن هذا المبنى يرمز إلى أهمية العمل العربي المشترك لأنه يعكس رمزية مشاركات الدول فيه، تصميم وانجاز وتنفيذ عربي.

وعلى سبيل المثال المشربيات من مصر والحجر من الأردن والبورسلان من تونس والموزاييك من سوريا، والنوافذ من الكويت، وهي على درجة عالية من الجودة العالمية ويمكن تصديرها للخارج. فالزجاج المزدوج صنع في السعودية والألمونيوم من البحرين، وما أود قوله إننا حرصنا أن نستعين بأي منتج عربي عالي الجودة أينما وجد.

استعنتم بحرفيين عرب من مصر وتونس والمغرب وغيرها، أعاد ذلك بعض الاحترام للحرف والحرفي العربي، وقدم دليلا قاطعا على نجاح هذا المهندس في إبداع أعمال وتحف فنية رائعة متى ما أعطيت له الفرصة، كيف تنظرون إلى ذلك؟

- حرصنا حرصا شديدا على أن نتعاطى مع الحرفيين بتفهم، وحساسية واحترام شديدين لإيماننا بأهمية دور الحرفي، لذلك أعطيناه كل التقدير المالي لأعماله، والأهم أننا لم نضع عنصر الوقت سيفا مصلتا على رقابهم، فأعطيناهم الوقت الكافي لإنجاز أعمالهم بحرفية وكفاءة، وكانت النتيجة ما تراه الآن، وهذا يؤكد قدرة وبراعة الحرفي العربي متى قدر ماديا ومعنويا.

ويقدر عدد الحرفيين الذين عملوا في هذا المبنى بحوالي ١٥٠٠ حرفي، في جميع أعمال الحرف الموجودة داخل المبنى، فكان لهم دور كبير في الإنجاز المعماري الذي تم.

> ”بصفتي رجل اقتصاد لا يعني أنه ليس لي علاقة بالفن، فالرؤية الجمالية للمبنى جزء منها بالتأكيد كان رؤية شخصية لي، نتيجة حبي للفن وزيارتي للمتاحف والمعارض التشكيلية العربية والعالمية“

لثقافتكم وموقفكم من الفن الشيء الكثير وربما الأكبر في تزيين جنبات المبنى، سواء على مستوى اللوحة التشكيلية أو السجادة، أو ثرية الإضاءة، أو نوع خشب المشربية، أو قطعة الجرانيت، أو الشجرة المغروسة في مدخل المبنى، أو مختلف قطع الأثاث، ما تراه كان وراء هذا؟

- هذه الرؤية الجمالية جزء منها طبعا رؤية شخصية جاءت نتيجة من حبي للفن ومتابعتي له وزيارة المتاحف والمعارض التشكيلية العربية والعالمية، إيمانا مني بضرورة أن يثقف الإنسان نفسه، لأنه ليس من الضرورة أن من يعمل بالمال والاقتصاد لا تكون له علاقة بالفن، وليس من الضرورة أن من يعمل بالثقافة ليس له علاقة بالمال. وإذا كان ذوق المبنى متميزا فأنا أشكرك على ذلك، ويعود ذلك إلى أننا كأسرة أي زوجتي وأبنائي نحرص في كل رحلاتنا وسفرنا على زيارة المعالم الأثرية والمتاحف والمعارض الفنية، ومتابعة السينما والمسرح في البلد الذي نزوره، ولا نكتفي أبدا بالتنزة والتسوق فقط. وهذا جزء من تقاليدنا العائلية مما انعكس في هذا المبنى، لأن أفضل المؤسسات العالمية من بنوك ومبانٍ اقتصادية تحرص على اقتناء اللوحات والأعمال الفنية، فلماذا لا نحرص على ذلك نحن أيضا، لذلك كنت حريصا في المبنى الأول والثاني للصندوق الكويتي منذ الستينيات أن يتزينا باللوحات والسجاجيد العربية، إيمانا مني بأهمية الدور الذي يجب أن تلعبه المنشآت العامة في رفع الذوق العام لدى الجماهير. لأنك لو امتلكت أفضل وأجمل وأغلى اللوحات في منزلك فهذا شيء يخصك، أما إذا كانت في منشأة عامة أو متحف فهي ملك للجميع وتحقق الهدف العام من رفع الذوق والحس الفني لدى الجمهور.

أضف إلى ذلك اهتمامات الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي في الحفاظ على التراث، وما كان له من ترميم عدد من الآثار في المغرب وتونس ومصر واليمن، وهي منشآت دينية وتراثية تعكس حضارتنا وفنوننا وماضينا ومستقبلنا. لذلك اعتبرها الصندوق جزءا من مسؤوليته، فالاهتمامات الفنية ليست قاصرة على مبناه فقط لكنها تمتد لتشمل التراث والفن والمعمار والحضارة الإسلامية.

الفناء الداخلي

أنت من جيل عايش الكويت القديمة بمعمار بيوتها البسيط، وحميمية عوالم أحيائها المتداخلة، كيف ترون النقلة المعمارية الهائلة التي تعيشها الكويت اليوم، خصوصا أن أكثر من صوت معماري بات يشتكي من التلوث البصري، وأن مدينة الكويت تفتقد لأي ملمح معماري يميزها كمدينة؟

- أردنا في هذا المبنى أن نعبر بقوة عن أن الجمال لا يكلف أكثر مما تتكلف المباني الأخرى، وأن الجمال يمكن أن يكون مجديا من الناحية المعمارية والاقتصادية. الكويت القديمة كان لها طابعها المعماري المتميز فعندما تسير في الطريق تجد هناك تجانسا، صحيح كانت بدائية ولكنها لا تعني تخلفا، فكانت تعكس دور وطبيعة المجتمع في ذلك الوقت، وأنا عشت وتربيت في هذا المناخ وتشربت به، وما يؤلمني الآن أنه ليست هناك مدرسة معينة يتبعها المعمار في الكويت. لذلك حرصت على وجود تصميم خاص لمبنى الصندوق الكويتي في الستينيات وصممت على إحضار مصممين من خارج الكويت لأنه لم يكن موجودا في ذلك الوقت من يستطيع القيام بتلك المهمة وكان لذلك المبنى تأثير على المعمار تطور واستمر، ومن هذا المنطلق تتضح لنا أهمية أن تكون المؤسسات العامة صاحبة القدوة والمثال الذي يحتذى والذي على أساسه يتبع الآخرون المسيرة.

ومع الأسف استطاع القطاع الخاص إنجاز بعض المنشآت والبيوت جمالية المعمار، لكن ليست هناك خطة وفلسفة لمعمار مدينة الكويت، فهناك تشويه وتضارب في الأفكار والتصاميم. ذلك لأنه ليس هناك مدرسة يتبعها المعمار في الكويت والجهد المعماري جهد فردي وليس جهدا جماعيا منظما.

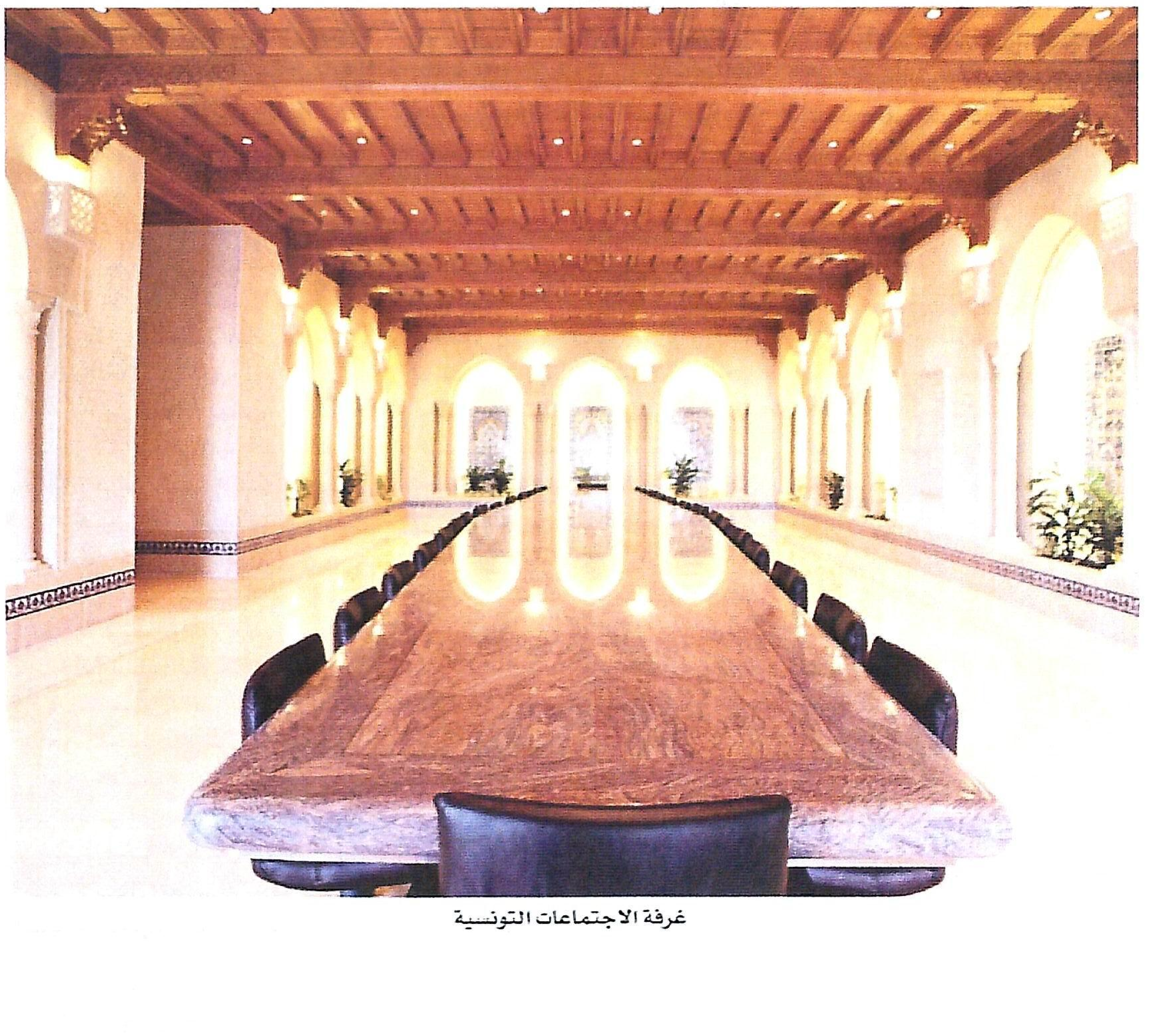
العديد من الدول تحرص أن يكون لها طابعها المعماري المميز، لكن ذلك ليس موجودا مع الأسف في الكويت.

في الستينيات كنا نملك الفكر في التخطيط، وانظر إلى شبكة الطرق على سبيل المثال، لكننا فشلنا في التخطيط نفسه على مستوى المنشآت والمباني، لأننا افتقدنا كثيرا من القيم التي يجب أن تنعكس على مبانينا.

من بين الفنانين التشكيليين الكويتيين لماذا الحرص على اقتناء لوحات الفنان التشكيلي جعفر اصلاح دون غيره من الفنانين؟

- جرت العادة عندنا في الكويت أن كل شيء نقيسه بطريقة أنا كويتي وهو كويتي فمثلي مثله، وهذا ليس صحيحا، لأن هناك من هو متميز مبدع ومن ليس متميزا.

جعفر اصلاح لم تتح له فرصة في هذا المبنى لأنه معرفة فلان، أو قريب هذا أو ذاك ولكن لأن أعماله تشهد له، والباب مفتوح لجميع الفنانين الآخرين كويتيين وعرب، ولكن ليكن معلوما للجميع أنني لست مستعدا للتنازل عن مستوى الجودة الذي أريده، ومن تقبل أعماله يجب أن تعرض دوليا من دون أن يكون لها دعم رسمي. فهي ليست عملية اختيار شخصي ولكنها تخضع لمعايير فنية فقط. والباب مفتوح للجميع ◆


غرفة الاجتماعات التونسية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذكرت جدة في كثير من المؤلفات القديمة التي كتبت بواسطة الرحالة والمؤرخين العرب والأجانب مثل ابن الكلبي (توفي حوالى عام ٢٠٤هـ/ ٨١٩ م) في «كتاب الأصنام»، والأزرقي (توفي عام ٢٥٠ هـ/٨٦٤ م) في «أخبار مكة» واليعقوبي (توفي عام ٣٢٢ هـ/٩٧٤م) في «ذكر المسافات والأقاليم».

ولكن من بين أهم الذين كتبوا عن جدة كان الرحالة الشهير المقدسي البشاري (٩٤٦م -١٠٠٠م) في كتابه «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم»، وابن المجاور (١٢٠٤م - ١٢٩١م) في كتابه «تاريخ المستبصر»، وابن جبير (١١٤٥م - ١٢١٧) في كتابه «رحلة ابن جبير».

وفي وصف المدينة نفسها اتفق جميع من كتب عنها من هؤلاء الرحالة العرب والأجانب على أنها كانت أهم ميناء على شاطئ البحر الأحمر، وأن طرقات جدة وأزقتها كانت ضيقة ومتعرجة لكي تساعد على ترطيب الجو الحار وتخلل الهواء البحري الرطب من خلالها لإضفاء الجو المنعش والظلال المريحة داخل المدينة الصغيرة القديمة.

محمود إبراهيم - السعودية

أحد قصور جدة

واحة للمسافرين وأمان للمهاجرين

جدة.. نموذج متفرد للمدينة العربية الإسلامية

جميع هؤلاء المؤرخين ذكروا أن مباني جدة كانت أكثرها مشيدة من الحجارة البيضاء وترتفع إلى دورين أو ثلاثة أدوار، يعلوها سطح منبسط يستخدم لتجمع العائلات في الأمسيات اللطيفة.

ومن خلال تلك الكتابات يتضح أيضا أن الرواشين والشيش والنوافذ والأبواب الخشبية الجميلة في منازل جدة القديمة لم تكن شيئا مستجدا عليها فقد ذكرها ووصفها الكثير من هؤلاء الرحالة الأوائل.

كما أوضح جميع هؤلاء المؤرخين والرحالة أن جدة كانت تعاني كثيرا من نقص المياه وندرة الأشجار والمناطق الزراعية داخلها أو حولها.

ويمكن تحديد أربعة أحداث، كانت بمنزلة نقاط التحول في تطور جدة وتاريخها القديم:

١- ظهور الإسلام وقرار الخليفة الثالث عثمان بن عفان رضي الله عنه بإعادة تأسيس جدة في مكانها الحالي كميناء لمكة المكرمة (إذ إن جدة كانت موجودة سابقا في مكانها الحالي، ثم انتقلت إلى الجنوب ويقال عند الشعيبة أو الرأس السودة، إلى أن أعادها الخليفة عثمان بقرار منه ونزولا عند رغبة أهالي مكة إلى موقعها الحالي القديم كميناء).

٢- تحول تجارة الهند من الخليج العربي إلى موانئ البحر الأحمر، وتدفق الفرس نتيجة لذلك إلى جدة.

٣- حكم المماليك والتدخل البرتغالي في تجارة الشرق.

٤- توحيد المملكة العربية السعودية تحت راية المغفور له الملك عبدالعزيز وبداية العصر الحديث الذي صاحبه الاستقرار السياسي والأمن الاجتماعي والثروة النفطية.

جدة القديمة - كمدينة صغيرة بنيت على تل مرتفع يطل على شاطئ البحر الأحمر - كانت تمثل أحد الأشكال العمرانية المختلفة للمدينة العربية الإسلامية. وكانت ملامح جدة الخارجية الكثيفة وكتلتها المتلاصقة تتناقض في جمال رائع مع الصحراء والجبال في جهتها الشرقية ومع البحر الممتد في جهتها الغربية فتعطي بذلك إحساسا قويا بأنها واحة مريحة صنعتها يد الإنسان. واستطاعت جدة القديمة أن تقاوم الأحوال الجوية القاسية ونقص الموارد الطبيعية مثل الماء والنبات لتبقى على مر العصور واحة للمسافرين وأمانا للمهاجرين. ولكن لولا قربها من مكة المكرمة ووقوعها على الطرق الرئيسة للتجارة والحجيج لما استطاعت جدة القديمة أن تقاوم وتبقى.

وللتغلب على الأحوال الجوية والبيئية القاسية في جدة لجأ الأهالي إلى تطوير عدة طرق لجعل حياتهم محتملة داخل المدينة، فأحسنوا استغلال المتعة الطبيعية الوحيدة في بيئتهم وهي البحر ووجهوا مدينتهم بكاملها نحو الغرب والشمال لينعموا بمنظر البحر الجميل وبالنسمة الباردة القادمة من الشمال الغربي، كما اخترعوا طريقة لتجميع مياه الأمطار في خزانات خاصة لاستخدامها بعد تصفيتها على مدار العام. بالإضافة إلى ذلك كانت الطرقات والأزقة تعمل كشقوق ضيقة في كتلة المدينة الكثيفة ليس للتنقل فقط وإنما أيضا لتسهيل مرور النسمة الباردة من خلالها وإبقاء الظلال لحماية المارة من حرارة الشمس المحرقة.

باختصار كانت جدة القديمة بحق نموذجا للمدينة العضوية الحية والمتكاملة، بمعنى أنها نمت وتطورت بشكل طبيعي، ملائمة لموقعها وبيئتها ومناخها وثقافة مجتمعها. وكانت المدينة القديمة بتكوينها العمراني العام وبعناصرها المعمارية المتنوعة تعكس الجمال والمنطق والخيال من خلال أنماط وأشكال عمرانية لا نهاية لها في التباين.

لقد نشأت جدة القديمة هي وعناصرها (الأزقة والحواري، الميادين والبرحات، والأحجام المعمارية) وتطورت ببطء شديد وتناسق موزون لتستجيب مباشرة إلى احتياجات مجتمعها، فأصبحت بذلك تعبيرا صادقا لثقافة وحضارة متميزة، ولطريقة حياة خاصة.

وبقيت جدة حتى عام ١٩٤٧م محاطة بسور أنشئ في بداية القرن السادس عشر الميلادي من حجارة البحر التي عرفت باسم الحجر المنقبي أو حجر (الكاشور أو القاحوط) ليحميها لأكثر من أربعة قرون من عبث الإنسان وقسوة العواصف الرملية. وقد حدد ذلك السور مساحة جدة القديمة إلى حوالى ثمانمائة ألف متر مربع فقط، إلى أن أمر مؤسس الدولة الملك عبدالعزيز- يرحمه الله - بإزالة هذا السور في عام ١٩٤٧م ، مؤشرا بذلك لانطلاقة جدة الحديثة.

كان مبدأ عمارة جدة القديمة، كما هو واضح في منازلها الأثرية، هو أن تظهر وتؤكد على نقطتين أساسيتين: البساطة، والطمأنينة. وكان النمط المعماري في جدة القديمة متجانسا، يبحث عن الذوق والجمال في أشكال

الأبواب لا تغلق بالأقفال إلا وقت السفر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معمارية بسيطة ولكنها قوية، وفي اتزان العلاقة بين الفراغات والكتل، وأخيرا في التنوع في استخدام الأشكال الهندسية البسيطة مثل المربع، والمكعب، والمستطيل. ولم يكن هناك أي تصنع أو تظاهر أو تزييف في المفردات المعمارية وفي التعبيرات الفنية لتلك العمارة، وعلى الرغم من ذلك كانت المباني القديمة نموذجا لتحفة الصناعة المحلية والمهارة الفنية.

وحتى في استخدامهم لمواد البناء أثبت عمال البناء المحليون مهارتهم ونبوغهم كما أظهروا احترامهم للبيئة التي أقاموا بها آثارهم الرائعة، فقد كانت جميع مواد البناء التي استخدموها هي من واقع بيئتهم فيما عدا الأخشاب التي كان عليهم استيرادها من بلاد الهند وجاوه. وفي معظم الحالات كان قانون «الحاجة أم الاختراع» هو دليل هؤلاء البنائين المهرة الذين لم يستخدموا على الإطلاق الرسومات والمخططات الهندسية المعقدة.

أما المباني القديمة نفسها فقد كانت حوائطها سميكة ويتراوح سمكها ما بين ستين إلى تسعين سنتيمترا أو أكثر، وتبنى من الحجارة المنقبية أو حجارة الكاشور، وهي حجارة جيرية. وتتميز الحجارة الجيرية في جدة بأنها غير نقية إذ إنها مختلطة بالرمال. ولهذه الحجارة صفات جيدة تتلخص في أنها مناسبة للأجواء الحارة فهي لا تنقل الحرارة من الخارج إلى الداخل بسهولة وبذلك تحافظ على برودة الغرف الداخلية في المبنى، كما أن لها قوة تحمل كبيرة.

أما صفاتها السيئة فهي أنها تتآكل من جراء سقوط مياه الأمطار عليها وهي مختلطة بثاني أكسيد الكربون الموجود في الأجواء. وقد كان هذا السبب الرئيس (إلى جانب هبوط التربة الأرضية) في تدهور الكثير من المباني القديمة في جدة مما أدى إلى تداعيها أو سقوطها.

وكانت المادة الطينية تستخرج من قاع بعض المناطق البحرية الضحلة (مثل بحيرة الطين الواقعة غرب ميدان البيعة) لتستخدم بدلا من الأسمنت في رص الحجارة الجيرية.

ولحماية تلك الحجارة الجيرية القابلة للتلف كانت الحوائط تغطى من الداخل والخارج ببياض خاص مصنوع من «النورة»، وهي مادة أساسها الجير. وكان يحصل على الجير بحرق الحجارة الجيرية (الحجارة المنقبية) في أفران خاصة تحت الأرض لمدة أربعة أو خمسة أيام، ثم تمزج البودرة الناتجة من ذلك مع المادة الطينية المستخرجة من قاع البحر الضحل ومع الماء بنسبة معينة (واحد إلى أربعة)، ويترك المزيج الناتج في برميل كبير لمدة ليلة واحدة وتستخدم بعدها الرواسب كبياض للحوائط، وأخيرا تدهن الحوائط الخارجية والداخلية بالمياه الجيرية المضاف إليها بعض النيلة للمحافظة على بياضها لأطول فترة ممكنة.

ونظرا لعدم توافر الآليات حينذاك وتكنولوجيا البناء المعروفة الآن فقد كان المنزل الواحد يستغرق في المتوسط من أربع إلى خمس سنوات لبنائه.

كان «الروشان»، أي البلكونات الخشبية، هو أكثر العناصر تكلفة في المنزل التقليدي، فقد كانت كل أجزائه تصنع من خشب التيك المستورد.

ولم يكن الروشان مجرد بلكونة خشبية «تضاف أو تلصق» على واجهة المنزل، بل كان امتدادا فراغيا ومعماريا وإنشائيا مباشرا وجزءا لا يتجزأ من الغرفة التابعة له. وكان الروشان (وهي كلمة أصلها فارسي وتعني الضوء الساطع) من أروع العناصر المعمارية التي أمدت المعماري أو معلم البناء بعدة حلول واختيارات. فقد كان يمكن استخدام الروشان في صفوف رأسية، أو أفقية مترابطة، أو على حدة أو في مجموعات، على حسب تصميم المنزل الداخلي وإمكانات ورغبات صاحب المنزل. وعلى الرغم من التقليد الأعمى لفكرة الروشان في بعض المباني الحديثة، فإنه من الواضح أننا لم نستوعب بعد جميع الإمكانات والدروس المعمارية التي تكمن خلف فكرته، سواء من الناحية العملية أو الجمالية.

غير أن المتأمل في أبواب دورنا هذا العصر يتحقق بأن هذه الأبواب غرقت في بحار الحزن وفارقت رائحة الياسمين، ربما تماهيا مع الحزن الذي اكتسب صفة العمومية، ورثاء للحال التي صارت عليها الأمة.

كانت الأبواب في القديم تمثل مدخلا مهما وحقيقيا للبيوت، تشير إلى ما تحمله هذه البيوت من قيم، أناشيد، تطلعات، وما تنطوي عليه من أسرار وحكايات وعوالم تختبئ خلف تلك الأبواب.

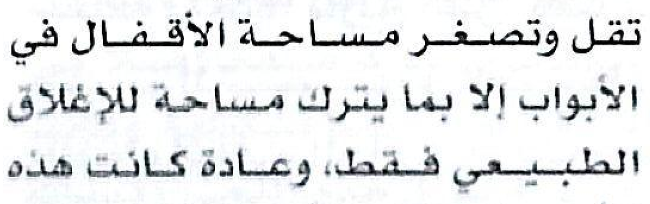
كانت الأبواب في منطقة مكة المكرمة لها أهميتها باعتبارها جزءا حيويا من فن العمارة، يعبر عن الذائقة، من حيث الشكل والتصميم، وبقدر ما تحوي من زخارف ونقوش تستمد مادتها من فنون النقش الإسلامية وفن الأرابيسك العربي الذي نما في أحضان النقوش الإسلامية.

أبواب جدة ونقوش اسلامية مميزة

قبل التصنيع العصري الحديث للأبواب، كانت صناعة الأبواب تعتمد على الأيدي المحلية كحرفة لها تقاليدها ينهض بها النجارون الملمون بالظروف البيئية والمناخية للمجتمع والمدركون لتقاليده كذلك. والعمارة في الحجاز مثلما كانت لها خصوصيتها ورونقها وكان لها تميزها في تصميم الأبواب. ففي بعض المناطق من العالم العربي كمراكش وفاس في المغرب – مثلا – يقوم تصميم الأبواب على فكرة بوابة داخلية وأخرى خارجية، بينما في الحجاز يكتفون ببوابة واحدة خارجية تنفتح على فناء داخلي كبير يسمى عادة بـ (الحوش)، الذي غالبا ما يكون بمنزلة الصالون في العمارة الحديثة، وكثيرا ما تتفايض فيه الخضرة من الزرع البيتي الذي ترعاه سيدات البيوت وتسقيه من ماء الفؤاد، ولعل من أشهر هذا الزرع الريحان ذا الرائحة الزكية المتميز بسرعة النمو والإيراق خاصة عندما تصافحه بهجة شمس الصباح أو وداعة شعاع الغروب، ثم اللوز الذي يعرف شعبيا بـ (لوز النبي) هو وقرينه (النبق)، ولك أن تتخيل حجم الجمال الذي يمنح للبيت عندما تتشابك أوراق وأغصان هذا الشجر عندما تمتد مشكلة عريشة من بهاء تقاصى، مع جماليات البيت والرائحة الزكية التي تنثال حانية من شجر الريحان، مما يضفي على البيت جوا من الألق المؤثر بشكل إيجابي في النفس الإنسانية، ويمثل في الوقت نفسه معادلا موضوعيا يحدث قدرا من التوازن في الذات في ظل قسوة المناخ العامة. كانت حركة الأبواب وفنية اشتغالها تتحرك في مساحة أكثر من خمسين فكرة ونوعا طبقا للمهندس الدكتور سامي عنقاوي، وهذه المساحة تمثل بدائل وخيارات متعددة متاحة أمام المستهلك وبما يتناسب مع وضعه المادي، ويتفق مع ذوقه في انتقاء الباب الذي يريد لبيته.

وفي قراءة لأشكال تلك الأبواب يلاحظ إلى جانب الجماليات والألفة التي تشيعها، بروز الإشارة الأمنية ومدى ما كان يتمتع به المجتمع من اطمئنان باعثه الترابط والحميمية والثقة بين أفراد المجتمع، حيث كانت تقل وتصغر مساحة الأقفال في الأبواب إلا بما يترك مساحة للإغلاق الطبيعي فقط، وعادة كانت هذه الأبواب لا تغلق بالأقفال إلا في أثناء السفر الطويل حيث تبرز الأقفال الكبيرة الحجم التي تدل على أن أهل هذا البيت في سفر طويل. كما أن كل تلك الأبواب كانت مادتها الخام التي تصنع منها هي الخشب الذي كانت توفره البيئة المحلية، وقليل منه كان يتم استيراده من الهند وإندونيسيا وماليزيا وأحيانا مصر والسودان.

وجاء زمان داهمنا فيها الخوف، كثر المستورد (الحديدي) وصار (فيه باب حزين) (وفيه باب مهجور) وربما (أهله منسيين) !!. أحيانا تكون الأبواب مدخلا لقراءة شخصية المجتمعات خاصة عندما تختفي معالمها الخاصة المتسقة مع طبيعة فكر المجتمع وتنحو منحى متشابها يعبر عن القدرة والوفرة المالية أكثر مما يعبر عن الذوق وما يعتمل في خفايا الروح وبراريها!! ◆



http://www.suite101.com/welcome.cfm/arabic islamic architecture

موقع يحتوي على معلومات مهمة حول الفنون المعمارية الإسلامية وتطورها، ويحتوي كذلك على روابط مختلفة تبحث في الموضوع ذاته.

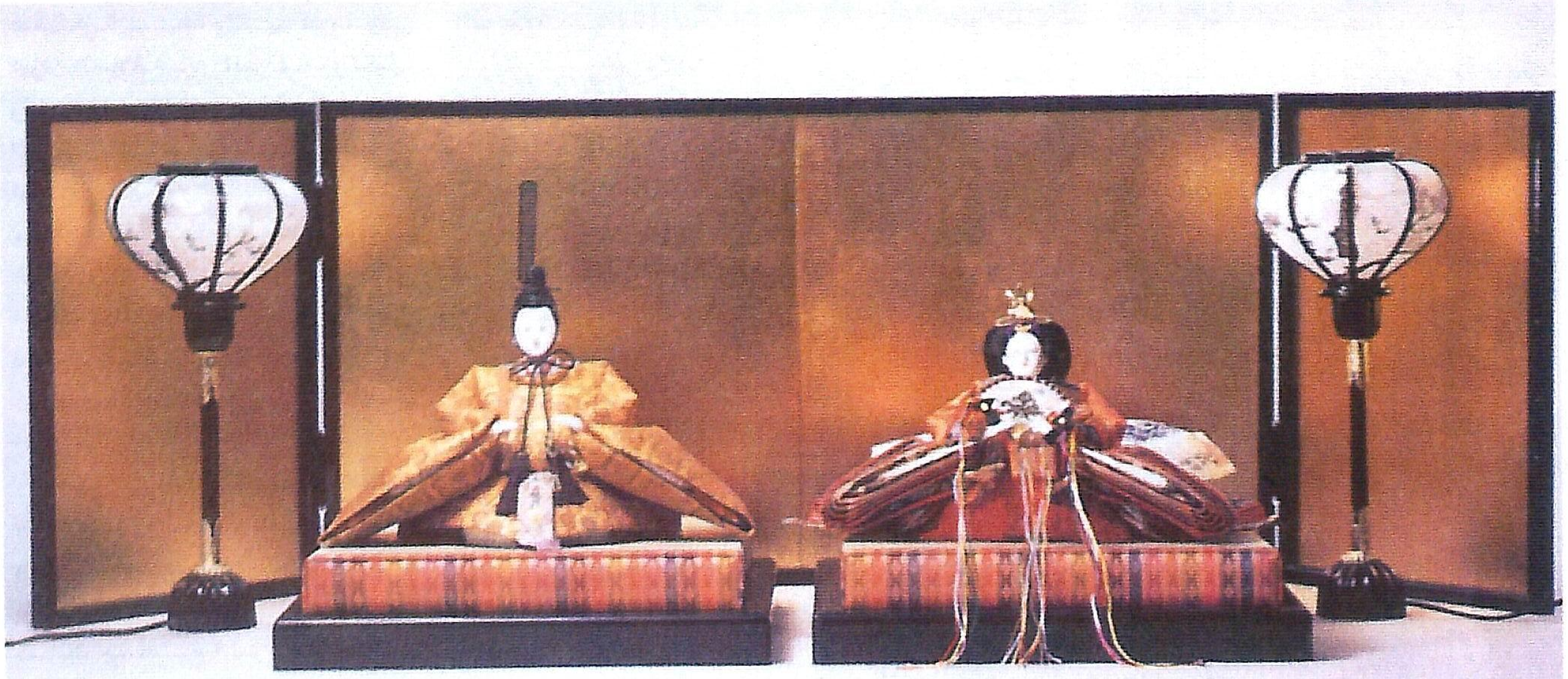
البيت الحجازي من الداخل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترسخت حرفة صناعة الدمى اليابانية التقليدية كفن إبداعي ومعلم ثقافي مهم وبارز في تاريخ اليابان منذ ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد.

نماذج عديدة من هذه الدمى أخذت طريقها إلى معرضين شهدتهما مدينة دمشق في فترتين زمنيتين متباعدتين. الأول أقيم في صالة المركز الثقافي العربي بدمشق صيف ١٩٩٦، والثاني في صالة المعارض بمكتبة الأسد الوطنية في دمشق في شهر فبراير الماضي، مما أتاح الفرصة للتعرف على هذا الفن العريق، والاطلاع عن قرب على موضوعاته وثقافته وتاريخه.

د. محمود شاهين - سورية



الدمى ضمن أركان البيت الياباني

الدمى اليابانية.. حرفة عريقة تتماهى بالفن الرفيع

الفن الإبداعي من دون حرفة عالية تحتضنه، سيبدو ضعيفا وبدائيا، وبالتالي فإن الحرفة من دون مسحة فنية إبداعية، ستبدو صناعية مميكنة باردة وفجة. هذه حقيقة يؤكدها تاريخ الفن. فعندما ظهر التصوير الضوئي «الفوتوغرافي» العام ١٨٣٩ تفجرت أزمة حقيقية في الوسط الثقافي الأوروبي، قادها مجموعة من المثقفين والفنانين التشكيليين الذين وقعوا يوما على بيان شهير، نددوا فيه بهذا الاختراع الجديد، ومرد ذلك، خوفهم من أن يسحب هذا الفن الوليد، من الرسم والتصوير وباقي ضروب الفن التشكيلي، مهامها ووظائفها، وبالتالي حضورها الاجتماعي والاقتصادي. فقد كان الفن التشكيلي هو الوسيلة الوحيدة، للتأريخ والتوثيق وتصوير الأشخاص والوجوه والطبيعة والأحداث... إلخ.

هذا الاستشراف المبكر، لخطر التصوير الضوئي على الثقافة البصرية التشكيلية، دفع بالعديد من المثقفين والأدباء والفنانين التشكيليين، وفي طليعتهم الفنان التشكيلي «أنغر» والشاعر «بودلير» لمحاربة هذا الفن، وعدم الاعتراف به كـ «فن».

كما طالب «أنغر» بألا يقبل في معبد «أبو للو» مبررا ذلك، بأنه فن آلي بارد وليس فيه «إبداع»!!

وهكذا تابعت التجمعات الثقافية والفنية هذا الموقف المتشدد والصارم، من التصوير الضوئي، لمدة طويلة من الزمن، ومازالت ذيول هذه الإشكالية مستمرة حتى يومنا هذا، فالعديد من الفنانين التشكيليين يصرون على النظر إليه باعتباره مجرد «حرفة» أو «صنعة»، وفي أحسن الأحوال، يصنفونه ضمن أجناس «الفن التطبيقي» على الرغم من كل ما حققته الصورة الضوئية من إضافات إبداعية مهمة على صعيد تقاناتها، وعلى الرغم مما تتمتع به من قدرة هائلة على التأثير في المتلقي، وتشكيلها للمفردة الرئيسة في وسائل الاتصالات البصرية الحديثة.

على النقيض من هذا الموقف المتشدد تجاه التصوير الضوئي، وبالتالي تجاه «الحرفة»، جاءت «منشأة الباوهاوس» الألمانية (وتعني بيت البناء) والتي ولدت في مدينة «فايمر» العام ١٩١٩ على يد المهندس «غيرو بيوس» منادية بضرورة عودة المعماريين والنحاتين والرسامين إلى الحرفة، وطالبتهم بالتخلي عن الكبرياء الطبقية التي تريد أن تقيم جدارا متشامخا بين الفنانين والحرفيين.

> "شهدت صناعة الدمى ازدهارا كبيرا في الفترة من العام ١٦٠٠ ولمدة ثماني سنوات، فتنوعت استخداماتها وتوسعت شعبيتها، وصارت تستخدم في المهرجانات الصيفية بهدف طرد النحس"

دمى ملابس العصور

والحقيقة التي بدأت تتأكد عاما إثر عام، هي أن حالة من التماهي المختلفة النسبة، قائمة بين الفن الإبداعي والحرفة، وستبقى كذلك بشكل دائم، ومن خلال متابعاتي لعدد من الفنون والحرف والصناعات الشعبية التقليدية العريقة والمشهورة في أكثر من دولة، وجدت أن العديد منها، يعيش حالة التماهي المطلوبة هذه. من ذلك الرسوم الشعبية، والخزف، والقاشاني، والبورسلان، والفسيفساء، والزجاج المعشق، والخط العربي، وصناعة الدمى... وغيرها من الفنون التطبيقية والحرف والصناعات التي تحولت إلى معالم ثقافية وسياحية رفيعة في بلدانها، تفردت بها، واشتهرت من خلالها.

من هذه الفنون والحرف «الدمى اليابانية التقليدية»، التي يعود تاريخ صناعتها في اليابان إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، ويعتقد أنها كانت ذات دلالة دينية وسحرية. والفترة الممتدة من العام ١٦٠٠ إلى العام ١٨٦٨ هي الفترة التي شهدت ازدهارها، خاصة على صعيد أساليبها المبتكرة، وفنيتها العالية، وتقاناتها العديدة. فقد أخذت الدمى اليابانية خلال فترة الازدهار هذه، أشكالا جديدة، كما تنوعت استخداماتها، وتوسعت شعبيتها، وصارت تستخدم في المهرجانات التي تقام مع قدوم كل فصل من فصول السنة، بهدف طرد النحس، ومن بين هذه المهرجانات، مهرجان الدمى الذي يقام من قبل الفتيات الصغيرات في الثالث من مارس، وصار وسيلة أو مناسبة بارزة لعرض الدمى. كما كان هناك مهرجان عن الأطفال يقام في الخامس من مايو، ثم تطورت هذه المهرجانات والمعارض والمناسبات، وبدأ الناس معها، يعتادون هذا الفن، ويستمتعون بمشاهدته، دون تحميله دلالات ومعاني سحرية أو دينية، بمعنى أن جانبه الجمالي التزييني، أخذ يطغى على جانبه التاريخي المرتبط بدلالات وطقوس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سحرية ودينية. ومع انتشار فن الدمى، تحسنت أساليبه وموادد وخاماته، وبدأت تظهر الدمى المحلية التي باتت تعكس الذوق الشعبي المتميز في شتى أنحاء اليابان. وبالتدريج، أسس هذا الفن لنهوض ثقافة غنية ومتنوعة في هذا المجال، مازالت قائمة حتى اليوم.

أشار الدليل المرافق للمعرض الأخير إلى أن الدمى، وفي مختلف أنحاء العالم، ومنذ أقدم العصور، كانت تصنع لأغراض شتى، فبعضها يجسد الأرواح الإلهية، وبعضها الآخر يعتقد بامتلاكه قوى سحرية ، ومنها ما هو مجرد أداة تأخذ شكل الإنسان، ليلهو بها الأطفال، وقد تصنع الدمى لهدف جمالي بحت.

والحقيقة أن اليابان من بين سائر بلدان العالم، تمتلك تقليدا عريقا لصناعة الدمى، يراه الكثيرون على أنه الأكثر تطورا. فالدمى اليابانية، تأخذ أشكالا شتى، وتتنوع أغراضها والمواد المستخدمة في صنعها كالخشب والقماش والمعادن والورق والفخار والخزف، وهذه الدمى تتحول بفضل جملة من التقانات المتطورة، والمهارات الحرفية الرفيعة، إلى مجسمات فراغية تزخر بالجماليات الساكنة والهادئة، تقدمها ألوان ثرة، وصنعة متقنة، وتآلف نادر، بين المواد والخامات. فهذه الدمى لم تقتصر على كونها أداة بسيطة، يلونها الأطفال، بل أصبحت فنا تطبيقيا متماهيا بالفن التشكيلي، يشكل مدرسة مستقلة، ضمن الصناعات اليدوية البارزة والعريقة لليابان.

وسواء جسدت هذه الدمى الروح الإلهية، أو عكست رفقتها لأيام الطفولة، أو شكلت كتلة فراغية جمالية، تغازل العين، وتهدهد الروح، وتريح القلب، أو ربما كانت مزيجا متآلفا من كل هذه الأشياء مجتمعة، فإنها بلغت درجة عالية من التطور عبر العصور التاريخية المختلفة.

هذه المعارض المتلاحقة للدمى اليابانية، محاولة للتعريف بعالم هذا الفن الجديد، والقديم، المتجدد، الناهض على تقاليد راسخة، والموجود بحميمية في حياة اليابانيين المعاصرة، كما يرمي للوصول إلى فهم أعمق لثقافة اليابان.

أرخت الدمى اليابانية ووثقت لملامح اجتماعية وثقافية ومناسباتية عديدة منها: المسارح والأعياد والملابس وطقوس القصر الإمبراطوري وغيرها. من هذه الدمى، دمى مسرح النو، ويعود تاريخ هذا المسرح إلى الفترة المسماة «موروماتشي» من العام ١٤٠٠ إلى العام ١٦٠٠ ميلادية. ويعتبر هذا المسرح من أغنى وأكبر

دمى مسرح الكابوكي

دمى هاكاتا

الأشكال الفنية التقليدية في اليابان، يرتدي فيه الممثلون الأقنعة والأزياء المتقنة عندما يرقصون.

أما دمى مسرح «الكابوكي» فهي من أكبر الفنون التقليدية في اليابان، وقد أخذت هذه الدمى مواضيعها من المشاهد الشهيرة في المسرح المذكور بشكل خاص.

وتعود دمى «عيد البنات» إلى العيد الذي يحتفل فيه اليابانيون، خاصة العائلات وبناتهن، بعيد البنات، وذلك في الثالث من مارس من كل عام . إن هذا العيد الجميل، عادة من عادات اليابانيين، تعود إلى ألف سنة خلت، وبهذه المناسبة، تقوم كل عائلة بعرض عدد من الدمى، بحيث تضع ذكرا وأنثى معا، في أعلى مكان العرض، ويرمز هذا

«كيو» اسم دمية تصنع في مدينة «كيتو» العاصمة القديمة لليابان والمعروفة باسم مدينة التقاليد، وتصور بشكل واقعي الأزياء والعادات في عهود تاريخية مختلفة

إلى الصلوات التي يؤديانها بأن تحل السعادة على بنات العائلة الصغيرات.

أما دمى «عيد الأولاد» فتأتي في مقابل «عيد البنات» ودماه، ويأتي عيد الأولاد في الخامس من مايو من كل عام، حيث تقوم العائلة اليابانية في هذه المناسبة، بعرض مجموعات من الأسلحة الصغيرة «المنمنمات» وتماثيل صغيرة للمحاربين بملابسهم التقليدية، ويقصد منها أداء الصلاة لأبنائها كي يشبوا أقوياء وأصحاء.

ومن أنواع الدمى اليابانية، تلك التي تصور بشكل واقعي، الأزياء والعادات في عهود تاريخية مختلفة، ومن هذه الدمى «كيو» التي كانت تصنع في مدينة «كيتو» العاصمة القديمة لليابان المعروفة

دمى عيد البنات

بأنها مدينة التقاليد. ويلاحظ أن هذه الدمى، تتميز بالتطريز الكثير عليها. أما دمى أسلوب «كيميكومي» المعمول به منذ العام ١٧٣٠ فترمز إلى أسلوب إلباس الدمية، وذلك بإلصاق الأقمشة الملونة عليها، وتصنع من قطع من الخشب المأخوذ من شجر الصفصاف والمنحوت بطريقة خاصة، حيث تحفر الأخاديد عليه، لكي تحشر فيها حوافي القماش، مما يجعلها تبدو طبيعية جدا في ملابسها.

أما دمى «هاكاتا» التي تقع في جنوب اليابان، وهي المنطقة التي كانت تصنع فيها، وهي نموذج جيد للدمى المصنوعة من الآجر، وتتميز بجمال ألوانها. ومن أنواع الدمى السائدة في اليابان، دمى «القصر» التي حملت هذا الاسم لأنها كانت توزع، لفترة ما، في القصر الإمبراطوري في مدينة «كيوتو» القديمة، وذلك كهدايا ترمز إلى مصدرها. وهذه الدمى تصنع بتغليف القاعدة الخشبية بطبقة بعد أخرى، من مسحوق قواقع المحار التي تصقل بها فيما بعد، لإكسابها رونقا حسنا، ثم ترسم عليها العيون والفم. وتصور دمى القصر الملامح الجميلة للأطفال الصغار ذوي الرؤوس الكبيرة والبشرة الشقراء.

أما دمى «إشماتسو» فقد أطلق عليها هذا الاسم لأنها تشبه أحد ممثلي «الكابوكي» في القرن الثامن عشر وهي تمثل الأطفال اليابانيين، وقد صنعت أصلا من نشارة الخشب بعد تشكيلها، وكانت تعطي مثل هذه الدمى للبنات كألعاب لهن، لكنها تشاهد الآن في أمكنة عدة في اليابان، وتستخدم في التزيين.

وتأتي دمى «كوكاشي» التقليدية، كنوع آخر من الدمى اليابانية العريقة، وتصنع بطريقة خراطة الخشب الياباني، من الأقاليم الشمالية من اليابان، وذلك منذ أواخر فترة «ايدو». أبرز خواص هذه الدمى، بساطتها وألوانها الزاهية.

والملاحظ أن طريقة عرض هذا الدمى في المعارض المتنقلة ، تلحظ ناحية مهمة هي محاولة وضعها في مكانها الطبيعي الذي تأخذه في الحياة الاجتماعية اليابانية. فهي إما مفردة أو ضمن ركن من أركان البيت الياباني، تحيط بها الأسرة والوسائد والآلات الموسيقية والسيوف والقوس والنشاب والحواجز الخشبية والنسيجية والثريات، أو تقوم بتجسيد نوع من أنواع الرياضة اليابانية التقليدية ◆

www.cjn.or.jp/Karakuri/index.html
موقع يضم مجموعة صور متنوعة للدمى اليابانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهدت اليابان تغيرات سريعة ومتلاحقة طوال المراحل السبع لتاريخها، إلا أن (الكيمونو) ظل هو القاسم المشترك في جميع مراحل هذا التاريخ. و (الكيمونو) هو اللباس الشعبي والتقليدي الذي يرتديه جميع اليابانيين في مناسباتهم الرسمية.

سها الخميس - الكويت

الكيمونو.. لباس اليابانيين على مر العصور

ثوب الزفاف الياباني

(الكيمونو) هو اللباس التقليدي لليابانيين، وعلى الرغم من أن تصميمه تغير من فترة زمنية لأخرى إلا أن شكله الأساسي ظل كما هو، ويوجد اليوم العديد من التصاميم المختلفة للكيمونو التي يرتديها النساء، والرجال، والأطفال، فهي تختلف من ناحية القصة، واللون، والأقمشة المستخدمة، بالإضافة إلى الزخارف، والتصاميم التي تتغير وفقا للعمر والجنس والحالة الاجتماعية بالنسبة لكل شخص والطقس والمناسبة التي سوف يتم تصميم وارتداء الكيمونو من أجله. ومع كل مرحلة تاريخية مرت على اليابان كانت تضاف إضافة جديدة للكيمونو، هذا بالإضافة إلى مجموعة من العوامل التي أثرت في طراز اللباس ومنها المناخ، وطريقة المعيشة، وتقاليد الإمبراطورية، والقانون، وتطور مهارات الحياكة، والصباغة، والمواد الخام المتوفرة في كل فترة زمنية.

ينقسم التاريخ الياباني إلى سبع مراحل رئيسية، «أولها» مرحلة (الجومون - Jomon) والتي يعود تاريخها إلى ثلاثمئة سنة بعد الميلاد. تتميز ثياب هذه المرحلة بأنها تضع من القنب (وهو قماش تصنع منه حبال وأكياس الخيش) وكان الثوب يصنع بحيث يكون واسعا جدا، كما لم يكن في تلك الفترة بالإمكان التفريق بين ثياب الرجل والمرأة لشدة تشابههما. أما «المرحلة الثانية» فهي مرحلة (الياماتو - Yamato) والممتدة ما بين العام ثلاثمئة وحتى العام خمسمئة وخمسين ب. م. تتكون ملابس هذه المرحلة من قطعتين وأكمام ضيقة. خلال هذه المرحلة تعلم اليابانيون فن تربية دودة القز من المستوطنين الصينيين، وفي هذه المرحلة من الزمن لم يكونوا قد تعلموا بعد تقنية الصباغة والتلوين، لذلك كانت جميع الثياب التي تحاك من الحرير باللون الأبيض. ثم تأتي بعد ذلك «المرحلة الثالثة» وهي مرحلة (الأسوكا - Asuka) والتي تمتد ما بين عام خمسمئة وخمسين وحتى العام سبعمئة وعشرة ب. م. تطورت طرق الخياطة عما كانت عليه في السابق خلال مرحلة أسوكا ونارا، وأصبحت الثياب أعرض وأطول. تنقسم ثياب الحاشية إلى ثلاث مجموعات، «الثياب الرسمية»، «وثياب القصر»، وأخيرا «الزي الموحد» الذي يتغير لونه من رتبة لأخرى بحيث يسهل معرفة رتبة كل شخص من لون ثيابه. وبالنسبة إلى المرحلة الرابعة مرحلة (النارا - Nara) والممتدة من عام سبعمئة وعشرة، وحتى العام سبعمئة واثنين وتسعين ب. م. فهي وكما ذكرنا قريبة جدا من سابقتها حيث تطورت وسائل تلوين الحرير وصباغته، وأصبحت الثياب مؤلفة من عدة قطع بدلا من قطعة أو قطعتين. وصارت عبارة عن ثوب، وسترة، وتنورة أمامية، وأخرى خلفية. أما «المرحلة الخامسة» فهي مرحلة (الهييان - Heian) والتي تؤرخ من العام سبعمئة واثنين وسبعين وحتى العام اثنين وتسعين ومئة وألف ب. م. خلال هذه الفترة عبر اليابانيون عن مدى إحساسهم بالألوان، حتى بات من السهل جدا من خلال الأزياء معرفة الفصول الأربعة وذلك بسبب تغير الألوان مع كل فصل. كما أن حبهم للفن الراقي انعكس على الكيمونو في هذه المرحلة. ثم تأتي بعد ذلك إلى «المرحلة السادسة»، وهي مرحلة (الموروماشي - Muromachi) والتي تمتد من اثنين وتسعين ومئة وألف وحتى العام ثلاثة وسبعين وخمسمئة وألف ب.م. وتتسم هذه المرحلة بأن دور الثقافة الأرستقراطية الهييانية بدأ يضعف وانتقال القوة إلى الساموراي (طبقة المحاربين الأرستقراطية) في البلاد، ففي هذه المرحلة تغير شكل الملابس وأصبح أكثر بساطة وملاءمة لطابع الحياة السهل الحركي الجديد. بعد ذلك تأتي «المرحلة السابعة» والأخيرة وهي مرحلة (الإيدو - Edo) والتي تبدأ في العام ألف وستمائة وواحد. وتنتهي في العام سبع وستين وثمانمئة وألف ب. م. في هذه المرحلة تطورت التجارة والصناعة بشكل سريع ولافت للأنظار، وتحول ميزان القوة من الساموراي ليصبح بيد التجار، كما تطورت طرق الصباغة والتلوين وأهمها طريقة (اليوزين - Yuzen) والتي أصبحت أهم وأشهر أنواع صباغة وتلوين القماش، لأنه باستخدام هذه الطريقة أصبح من الممكن دمج مجموعة من الألوان مع بعض من خلال نقوش الأزهار والطيور وغيرها. أصبح الكيمونو الآن يصنع من عدة ألوان ومن أقمشة راقية جدا - ومؤلفة من قطعة واحدة.

الكيمونو الياباني

"يبلغ طول حزام الكيمونو (الأوبي) ثلاث عشرة قدما وتستغرق مدة ربطه نصف ساعة، كما يمكن معرفة عمر الشخص وحالته الاجتماعية من خلال تصميم (الكيمونو)"

أزياء الأطفال

أزياء الرجال

يرتدي الرجال غالبا (كيمونو) بسيطا وبألوان محددة، إما أن يكون مصنوعا من اللون الأزرق، أو اللون الأسود، أو اللون البني، أو اللون الرمادي، أو اللون الأبيض، كما أن الأوبي أو الحزام الرجالي ضيق ويعقد عقدة صغيرة وبسيطة، بعكس النسائي المعقد.

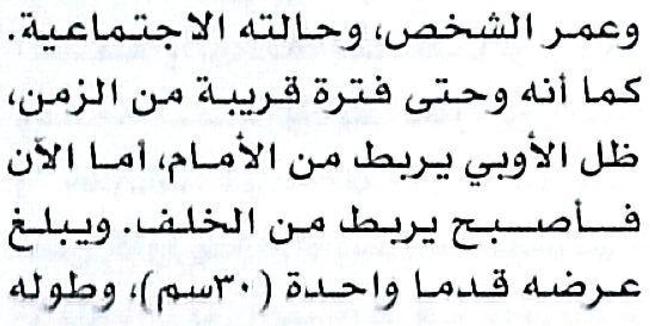
أزياء النساء

بالنسبة (للكيمونو) الحديث، فإن كيمونو النساء من أكثر الأزياء تنوعا وتفصيلا وتغييرا من حيث التصميم والطراز والنقوش، ويظهر ذلك جليا من خلال الخامات المستخدمة، والألوان، والأكمام، والعرض، والتفاصيل الدقيقة في تصميم الثوب والأوبي (الحزام العريض الذي يشد فوق الكيمونو - Obi) والذي من خلال ربطته يمكنك معرفة الطقس، وعمر الشخص، وحالته الاجتماعية. كما أنه وحتى فترة قريبة من الزمن، ظل الأوبي يربط من الأمام، أما الآن فأصبح يربط من الخلف. ويبلغ عرضه قدما واحدة (٣٠سم)، وطوله ثلاث عشرة قدما (٣٩٠ سم)، وقد تستغرق مدة ربط بعض الأوشحة المعقدة نصف ساعة تقريبا.

أزياء الأطفال

يتم تصميم ملابس الأطفال بتصاميم مشابهة للابس البالغين، ولكن في الغالب ولإضفاء صفة الطفولة عليها فإنه يتم طبع النقوش والزخارف بطريقة أكثر إشراقا، وبهجة من ملابس الكبار. يرتدي الأطفال ملابس متعددة الألوان، وفاخرة للمناسبات الخاصة والاحتفالات.

اليوم وبعد هذا التاريخ الطويل، لايزال أفراد القصر الحاكم يستعملون زي مرحلة (الهييان - Heian)، للمناسبات الرسمية مثل حفلات التتويج والأعراس ◆



http://web.mit.edu/jpnet/.kimono

موقع يتكلم عن الأزياء اليابانية (الكيمونو)، وعن مراحل تطورها على مر العصور، كما يعرض الموقع مجموعة رائعة من صور الكيمونو من كل مرحلة تاريخية في تاريخ اليابان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شوكا - نوع يحتل غرف الاستقبال في اليابان

«الآيكيبانا» أحد الفنون التقليدية اليابانية، والذي مورس لما يزيد على ستمائة سنة مضت، وقد اقتبس هذا الفن من شعائر الديانة البوذية وأصحابها الذين اعتادوا تقديم بعض من باقات الزهور الخاصة كقربان وهدية لروح المتوفى، غير أنه مع بداية القرن الخامس عشر تحول هذا التقليد إلى فن وتخلى عن أصوله البوذية المنشأ حتى صار مهنة أولئك المترفين الذين ينتمون إلى الطبقة البرجوازية في اليابان.

ميس العثمان - الكويت

التقليد البوذي الذي أصبح مهنة المترفين

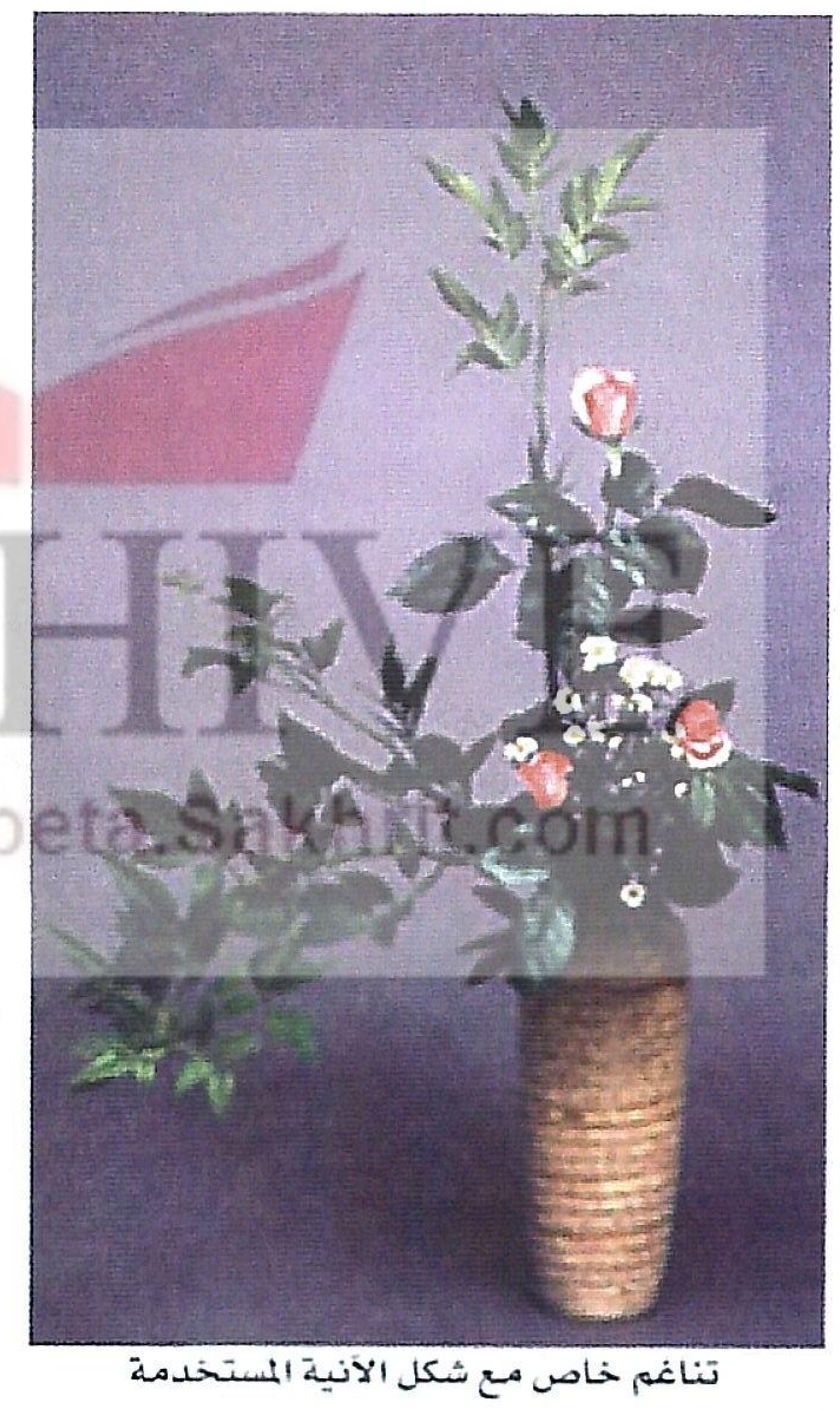
«الآيكيبانا» فن تنسيق الزهور الياباني

كان أول المعلمين لهذا الفن هم الكهنة والقساوسة بعدها تباينت الأساليب المتبعة في تنسيق الزهور حتى أن هذه المهنة أصبحت تمارس من قبل الطبقات كافة في المجتمع الياباني. يمكننا القول إن «الآيكيبانا» جاءت مع مجيء البوذية إلى اليابان والهند، كذلك فقد كانت الزهور تقدم للآلهة لكن بطرق مختلفة نوعا ما. إلا أن اليابانيين اتبعوا وسيلة معينة في تقديم الزهور الجميلة عن طريق وضعها في حاويات وأوان خاصة وكانت تقدم إلى الكهنة في المعابد.

مع مرور الزمن، تحول هذا النشاط وهذا الفن إلى شعيرة من شعائر الاحتفالات الدينية التقليدية في اليابان، وكانت المعارض تقام ويتم عرض العديد من المنتجات الرائعة والباقات الزهرية من كل الألوان والأصناف بشكل مثير للاهتمام. وقد تم وضع بعض من المبادئ الأساسية لعملية تنسيق الزهور، واتفق على نوعيات معينة من الورود والزهور التي يتم استخدامها في «الآيكيبانا». لقد اتبع الفنانون طرقا خاصة تعد بمنزلة الأساسيات في التنسيق، فمثلا ضرورة احتواء أي باقة يتم تنسيقها على ثلاث أساسيات معينة حتى يصح إطلاق اسم «الآيكيبانا» عليها وهو أن تحتوي الباقة على ساق نبات طويلة يوصل إلى ساقين أقصر منه، الثلاثة يمثلون «الجنة، الإنسان، والأرض» وتلك هي القاعدة الأساسية التي يسير عليها أصحاب مدارس الآيكيبانا المختلفة.

خلال الفترة ١٥٦٠ - ١٦٠٠، شيدت العديد من القلاع والقصور اليابانية العريقة وخلال الفترة نفسها، قام العديد من النبلاء وأفراد الأسرة الحاكمة بتصميم وتنفيذ الديكورات الداخلية لتلك القصور باستخدام ريقة «الآيكيبانا» لاعتزازهم بهذا النوع من الفن التقليدي القديم.

لقد دخل هذا الفن - الآيكيبانا - حتى على طقوس شرب الشاي اليابانية والتي تعد لها غرفا خاصة لتناوله في فترات معينة من اليوم، فيتم تنسيق الزهور بشكل خاص بحيث توضع باقات الورود الملونة، والسيقان الخضراء في أوان خاصة لذلك، على أن تعلق على زوايا الغرفة وبنسق معين مخصص تحديدا لغرفة الشاي اليابانية وتدعى «شابانا».



تناغم خاص مع شكل الآنية المستخدمة

الجنة - الانسان والارض الأساس في تنسيق الزهور

ظهرت بعد ذلك العديد من المدارس المختلفة التوجه والتي كانت لكل منها رؤية مغايرة عن سابقتها، إلا أن همهم الأساسي ظل واحدا، هو المحافظة على روح هذا الفن التراثي.

ويعد فن الآيكيبانا، أكثر من مجرد تنسيق عادي للزهور بل هو تطوير للعلاقة المتواصلة، وفلسفة الاتصال الدائم بين الإنسان والطبيعة في اليابان.

منشأ هذا الفن القديم. وكما هي الحال مع كل الفنون الأخرى، يعد الآيكيبانا فنا من الفنون الخلاقة التي تحكمها قوانين محددة لأساسياته وضعت بهدف الاحتفاظ بالشكل والتكوين الأصلي لتصفيف الزهور، والزروع الخضراء المقتبس من العصور القديمة.

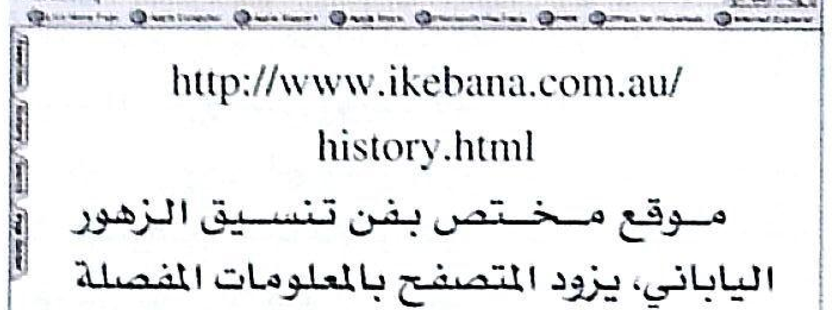
> "هذا الفن التراثي تحكمه قوانين تقوم على شرح فلسفة الاتصال الدائم بين الإنسان والطبيعة"

يتألف تكوين الآيكيبانا من مجموعة متناسقة من الأوراق الخضراء ذات الأشكال المختلفة و الغريبة نوعا ما وكذلك من بعض الحشائش الرفيعة السمك وأنواع منتقاة من الزهور، والورود. إن سر نجاح أي باقة من الورد المنسق هو مدى التناغم اللوني الذي يختاره المصفف ويقوم من خلاله بنسج أحلى المجموعات اللونية ذات التركيبة المنسجمة مع بعضها بعضا ويحرص أغلب منسقي زهور «الآيكيبانا» على الاحتفاظ بالشكل الطبيعي للنباتات مما يضفي مزيدا من الجمال على باقة الزهور. يمكننا القول إن «الآيكيبانا» بحد ذاته فن، يحتاج إلى مهارة عالية، ويحمل الحس والصعوبة ذاتهما اللتين تحملهما مهن أخرى ، كالرسم، والنحت كفنون أولية ظهرت في اليابان.

لقد مر هذا الفن بمراحل مختلفة عدة، أدت إلى تقسيمة لأنواع، وأساليب، وخطوات متباينة في العمل. فمثلا، هناك باقات الورود المعلقة على الأعمدة في غرف الاستقبال، وغرف الشاي اليابانية ويدعى هذا النوع بـ «ريكا»، إلا أن هذا النوع سريع التلف ويحتاج إلى إعادة ملء الآنية من جديد. أما النوع الثاني وهو النوع الدائم ويسمى (شوكا) وغالبا ما يُزرع في إصيص والعناية به وترتيبه بشكل موسمي ويُوضع في غرف الاستقبال في المنازل اليابانية حتى يومنا هذا. الآن، طرأت تغيرات جديدة على الآيكيبانا، فأصبح يحتل مواقع عدة في مداخل الأبنية وواجهات المحال التجارية أينما تجولت كسائح في اليابان.

والسؤال الآن .. كيف يتم اختيار الأنواع المختلفة والمناسبة للزهور والأغصان؟ إن أهم ما يتحكم في ذلك هو مدى التناغم في ألوان الزهور وأحجامها وكذا الأطوال المختلفة للسيقان الخضراء وكذلك نوع وشكل الآنية التي ستحويها، لكن تبقى القاعدة الأساسية في الآيكيبانا هي، استخدام بضع من السيقان الخضراء وبعض من الأوراق المتناغمة معها وعدد قليل من الزهور والتي تكون في الأغلب ذات لون واحد والتي تضفي إنعاشا لونيا على السيقان والأغصان الخضراء.

الآن.. انتشرت مدارس عدة لتعليم هذا الفن في العديد من دول العالم لأولئك المهتمين بتعلم، ودراسة أسلوب تنسيق الزهور اليابان «الآيكيبانا»، خصوصا في الدول الغربية والتي أضافت مدارسها بعضا من التغيرات التي تتفق مع النظرة الغربية المختلفة عن الشرق، والتي أضفت توازنا ملموسا بين الفن ذاته وبين تجميع مختلف العناصر الداخلة في صناعته وتنسيقه ◆



http://www.ikebana.com.au/history.html

موقع مختص بفن تنسيق الزهور الياباني، يزود المتصفح بالمعلومات المفصلة عن هذا الفن والعديد من الصور التوضيحية.

احتفل في جزيرة المتاحف في برلين بمئوية تأسيس متحف آثار آسيا الأدنى الذي هو جزء من مجمع متاحف تشمل متاحف الفن الحديث والتاريخ القديم والشائع باسم متحف «بركمون» فجاء الاحتفال حدثا مهما بالنسبة لعلماء التاريخ ودارسي الآشوريات والسومريات، والأكثر من هذا وذاك الزوار الذين يكتشفون من جديد أهمية هذا المتحف. جاء الاحتفال بعد أن أعيد ترميم الصالات وتجديد معروضاتها وإضافة آثار جديدة وافتتاح قاعات وتوسيع مقتنيات المتحف الإسلامي بحيث تكون الزيارة أكثر شمولا وفهما لحضارات مهمة مثل الحضارة الإغريقية والسورية وحضارات بابل وآشور.

برلين - د.عوني كرومي

متحف الشرق الأدنى

شاهد على عظمة الأجداد

عندما يدخل المرء المتحف من بوابته يدرك للوهلة الأولى كم هي عظمة الحضارة البشرية وكم هو مهم أن يتعرف الإنسان على عمقها التاريخي ومعناها الوجودي، فالمرء يعايش الماضي عبر شواهده الشاخصة لكي يدرك حاضره ومستقبله وأهمية فعل الإنسان في صياغة التاريخ والحضارة، فهذه هي الصالة التي تمثل هيكل معبد باسم مدينتها «بركمون» أهم متاحف برلين، حيث استطاع الآثاريون أن يعيدوا بناء معبد بركمون ومقتنياته النحتية على شكل يتطابق في بعض أجزاء مع الواقع وإذا عجز المرء على استيعاب التغيرات الفنية الضرورية لتقنيات العصر فبإمكانه أن يرى أجزاء المعبد ويتخيلها عبر النموذج المصغر الذي يقع في وسط الصالة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البيت السورى القديم

إن حضارات ما بين النهرين والشرق الأوسط إلى جانب الحضارة الإغريقية تمثل ما في تاريخ البشرية إذا علمنا بالذات أن الجزء المكمل للمتحف والذي يعرف باسم «بودرا» يشمل مقتنيات مهمة في الحضارة الفرعونية القديمة، وبهذا الشكل يوحي المتحف بروحية الجسر الحقيقي للتبادل الثقافي بين آسيا وأفريقيا من جهة و أوروبا من جهة أخرى فنرى التواصل الحضاري والتأثير والتأثر الذي حدث عبر قرون عدة حيث إن حضارة اليوم ما هي إلا مزيج من حضارات سابقة تفاعلت وتأثرت بعضها في البعض الآخر. فالعمق التاريخي للبشرية يمكن لنا أن نتعرف عليه في جزيرة المتاحف، فهذا المتحف يقر بأن حضارة اليوم قد جاءت من الشرق وتفاعلت عبر مراحلها التاريخية المختلفة والتي تؤكد على ضرورة التفاهم بين البشر وتمنح الفرصة لاستيعاب ثقافة شعوب ما زالت تعيش على كوكبنا الأرضي.

إن معبد بركمون الذي يقع في آسيا الصغرى حيث تقع تركيا اليوم يحكي عبر جدارياته وتماثيله قصة الخليقة الإغريقية وصراع الآلهة مع الأشرار من بني البشر الذين تمردوا على إراداتها وحاولوا أن يزعزعوا كيان نظمها، فالآلهة كانت تحتاج إلى إنسان يقف إلى جانبهم كي يمد الأرض بالخير والعطاء فها هو هرقل يقف إلى جانبهم يقود معاركهم التي تنتهي بانتصار الخير واستتباب العدل.

لقد كان الإغريق يوثقون أحداث حروبهم التاريخية عبر الأساطير والخرافات فيمتزج الواقع بالفن ويحاول الفن أن يمنح الإنسان عمقا بشريا يهتدي به من أجل اكتمال مسيرته فمن دون هذا الماضي وهذا الانتماء لا يمكن للإنسان المتطلع إلى المستقبل العيش من أجل أن يصنع هو الآخر تاريخا جديدا وإذ يحتفل العالم اليوم بمناسبة مئوية تأسيس متحف آثار آسيا الأدنى الذي أصبح يشمل أجزاء واقساما عدة تطلع الزائر على حضارة المنطقة بأكملها، وبهذه المناسبة افتُتح معرض جديد موسع شمل مقتنيات العديد من المتاحف العالمية بهدف تحقيق الانطباع الكامل عن ثقافة وحياة شعوب هذه المنطقة وبالذات منطقة بلاد ما بين النهرين.

إن هذا المعرض يتكون من قسمين أساسيين حيث وضعت مقتنيات متحف لندن أمام بوابة عشتار وهي مجموعة القلائد والحلي التي وجدت في قبر الملكة «بوابي» الذي اعتبر أجمل هدية بهذه المناسبة فشمل على اللقى الآثارية التي عُثر عليها في بداية هذا القرن على يد العلامة «ولي» الذي سعى إلى التنقيب في المنطقة الجنوبية من العراق وبالذات في اور وأوروك. فقد كشف ولي لأول مرة عن قبور احتفالية الموت أو الحزن الجماعي على الإله والتي تعود إلى طقوس الزواج المقدس ونزول عشتار إلى العالم السفلي والتي كانت تقام بشكل حقيقي على مدى أكثر من مائة عام، حيث كان الأشخاص الحقيقيون الممثلون لشخوص الآلهة يُدفنون ويُنزلون إلى العالم السفلي على أمل القيام والعودة مع الإله «دموزي» الذي عُرف لاحقا باسم تموز.

”
توحيد مدينة برلين وحّد معه الكثير من المتاحف ذات العلاقة بالحضارات السومرية والآشورية، حيث منح الزائر فرصة إلقاء نظرة واسعة عميقة عبر متابعة جيدة
“

هذه الاحتفالات التي تمثل دور الحياة وعودة الخصب بعد الجفاف كانت تُعد ويُعمل على تحقيقها بتضحية فعلية من قبل المشاركين انطلاقا من فكرة قدرة الآلهة على الانبعاث من جديد. هذا الفعل الذي تطور إلى شكل من أشكال الدراما الطقسية التي استمرت على مدى آلاف السنين وذلك بعرض فكرة الموت من دون أن يتعرض القائمون بالاحتفال إلى الموت الحقيقي.

ولكن هذا الطقس القديم والمقابر الجماعية تركت لنا دلائل وشواهد على عمق الحضارة وكأن موتهم امتلك في عصرنا الحديث معنى فعل الانبعاث ليس لوجودهم الحقيقي إنما كمعنى ومدلول لحضارتهم. فهذه الحلي والآلات الموسيقية وملحقات الاحتفال تظهر لنا بوضوح التقدم الذي كان آنذاك، ففي المعرض تعرض لأول مرة مقتنيات الملكة «بوابي» التي يعتقد أنها تقمصت شخصية الإلهة «عشتار» حيث يمكن للمرء أن يشاهد عظمة فن الصناعة والزخرفة كما يمكن له أن يتخيل الجمال والأبهة الملوكية التي كانت تعيشها هذه الشخصيات التاريخية. ولكن الأهم من هذا وذاك اكتشاف القيثارة السومرية المذهَبة التي تعلن عن عظمة الفن في بلاد سومر.

الزائر يتعرف على أصول الموسيقى وتطور الآلات كما يتعرف على فن النحت الذي لم يقتصر على مادة النحت بالمرمر إنما بالذهب والفضة... فهذه اللقى تحكي قصة الموت الاختياري من خلال الموجودات التي تشير إلى الأقداح فهذا الموت كان يتم إما بواسطة الشراب وإما من خلال تناول مادة مخدرة توضع في هذه الأقداح، كما وجد في هذه القبور الحيوانات التي قُتلت، وبهذا الطقس الدموي حاول السومريون التعبير عن موت الحياة في فصل الخريف انتظارا للربيع الذي يعيد للحياة بهجتها وللطبيعة خصبها. فما يحدث في العالم السفلي هو انعكاس للعالم العلوي حيث الموت يصيب كل شيء.

إن اللقى والألواح التي عرضت بهذه الطريقة المناسبة هي جزء من آثار قسم المتحف الملكي البرليني التي ظلت حتى عام ١٩٥٣ غير معروضة وموثوقة ومؤرخة. إن توحد القسم في عام ١٨٩٩ كان دلالة واضحة على تطور متحف «بركمون» حيث إن القسم الملكي ضم نصوصا كثيرة وألواحا مكتوبة بالخط المسماري والتي بوبت تحت عنوان «عيون نبوخذ نصر». لقد كانت هذه الآثار فنية مخزونة في سراديب الفن مدة طويلة من الزمن إلى أن حانت مناسبة الاحتفال من أجل أن تعرض مع آثار أخرى من جنوب المنطقة العربية.

إن توحيد مدينة برلين وحّد معه الكثير من المتاحف والمراكز ذات العلاقة بالحضارات السومرية والآشورية حيث منح للزائر قدرة

إلقاء نظرة واسعة عميقة حققت له متابعة جيدة من خلال دمج المتاحف حسب تخصصاتها، كما شارك في هذه المناسبة متحف اللوفر الفرنسي بتقديمه تمثال «كودا» النسخة الأصلية بعد أن شاهده الكثير بنسخته الجبسية.

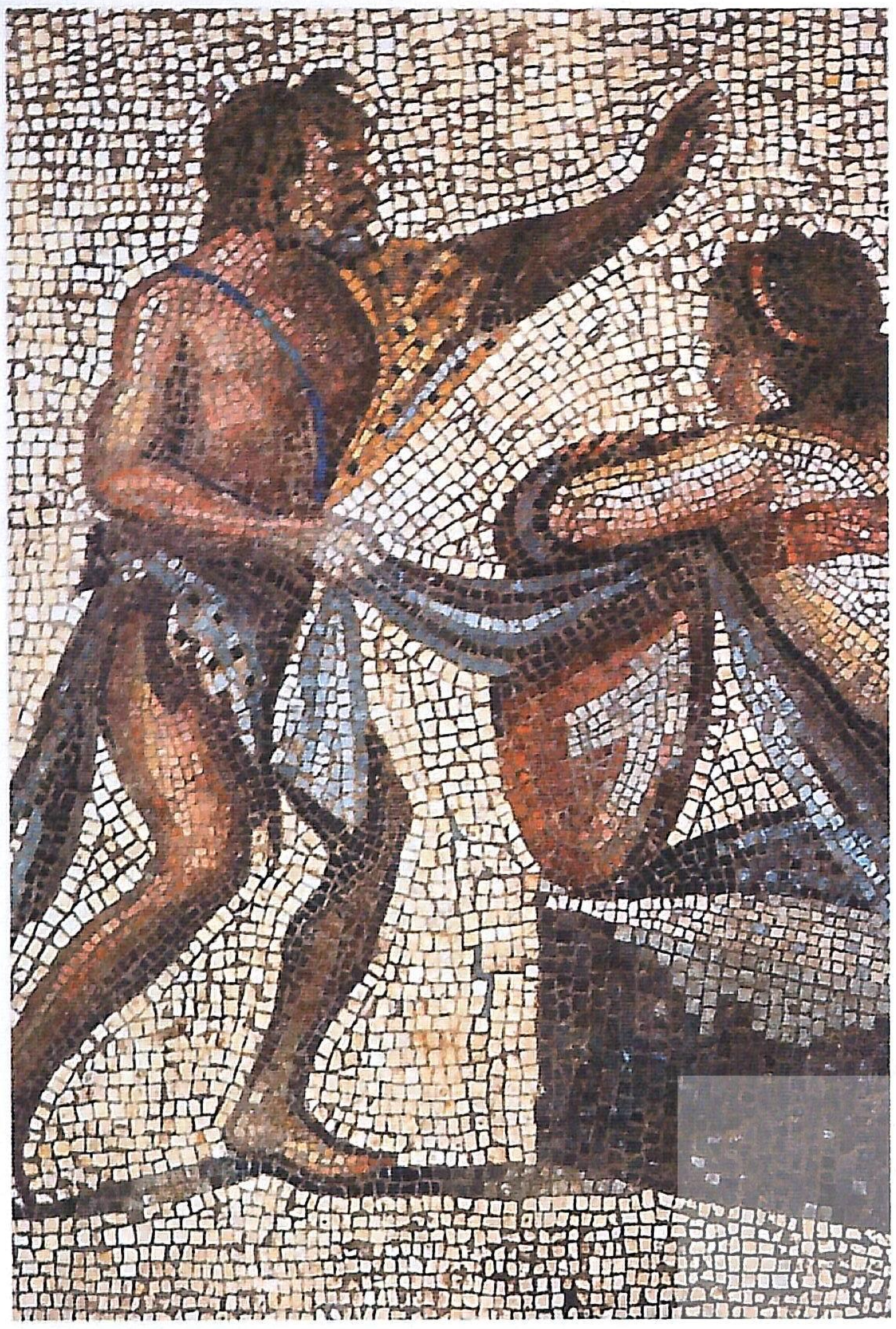
لقد حضر هذا التمثال إلى المتحف من باريس وهو يمثل الملك كودا جالسا يبارك زائريه ويستقبلهم بيديه التي تأبطت أكفها احتراما وتقديرا للإنسان. إن من يتطلع على عظمة فن النحت السومري وقدرات مبدعيه وسماته وخصائصه يندهش من قدرة الفنانين العراقيين القدماء الذين يعيدون التعبير عن تاريخهم بواسطة الفن فيقدمون ملوكهم وآلهتهم ويزينون مدنهم ومعابدهم بالتماثيل التي تعبر عن تاريخهم فكلما يتذكرون الثور المجنح الذي يزين صالة الآشوريات في متحف «بركمون» على أساس شكل بوابة لمدينة نمرود، هذا الثور الذي كان يوما حامي المدينة يحاول أن يستقبل زواره ويدهشهم بقوته وعظمته وشموخه. لقد حقق الفنان الآشوري إبداعا متميزا في رؤية منظور الثور من جانبين مختلفين، فالثور يبدو في الوهلة الأولى ثورا بخمسة أرجل ولكننا عندما نشاهده من الأمام يظهر لنا بشكله الطبيعي بأربعة أرجل وهذه الالتفاتة في مجال فن النحت والمجسمات تعتبر واحدة من أهم الالتفاتات في الفن الآشوري الذي يعبر عن القوة والمقدرة، فمنذ سومر إلى آشور يرتبط التاريخ في متحف بركمون بشارع الموكب الذي زين بمنحوتات وجداريات تمثل حيوانات تعبر عن قدرة عشتار وتعد رمزا من رموزها في الحب والحرب حيث نرى الأسد قد نحت بأربع أرجل أمامية وبأرجل نسر خلفية وذيل يشبه إلى حد كبير شكل الحية، يبدو للناظر من الوهلة الأولى شكلا طبيعيا ولكن بعد التدقيق تظهر طبيعته الرمزية التي تؤكد معناه الديني والروحي. وبهذا نجد أن فن النحت عند العراقيين القدماء لم يخدم فقط الجانب الجمالي إنما أكد على المعنى والوظيفة الاجتماعية للفن.

كما تكشف المنحوتات السومرية والبابلية والآشورية عن قدرة كبيرة في مجال الدقة والاعتناء وتدخل في مجال التأويل والتفسير، فلو تأمل أحدنا أسد بابل بدقة فسنجده ليس رمزا للقوة أو للمضاجعة الجنسية إنما هو رمز للخصب والنماء ويمثل جزءا من طقوس عبادة الإلهة عشتار إلهة سومر وبابل.

> ”إن الذي يشاهده المرء في المتحف ويتأمله هو نتاج عمل إنساني دام قرنا من الزمن سعى فيه الباحثون والأثريون والعمال إلى إعادة الحياة في التاريخ القديم بهدف التأكيد على عظمة الإنسان في صياغة وترجمة حضارته البشرية“

لقد وافق الاحتفال بمئوية متحف آثار آسيا الأدنى تكريم مديره فريدرش ديلتش Friedrich Delitzsch الذي عين قبل مائة عام وعرض آنذاك مجموعته عن حضارة ما بين النهرين مفتتحا هذا القسم الذي يعود إلى المتحف الملكي البروسي والذي ضم حينها آثارا يعود زمن تخزينها إلى عام ١٨٥٥، أما اليوم فقد شارك أحفاده بتقديم ما لديهم من مجموعته لكي تكون شواهد على عمله واجتهاده، هذا الرجل الذي عمل أيضا بروفيسور للآشوريات في جامعة برلين، حيث تشكل خدماته عنصرا أساسيا في بناء هذا المتحف وذلك من خلال مجموعته الذاتية أو من خلال ما اقتناه وبحث عنه خلال إدارته للمتحف أو من خلال عمله في بلاد ما بين النهرين، فقد سعى بعد الحرب العالمية الأولى إلى تطوير المتحف لكي تشمل مقتنياته بلاد مابين النهرين. إن الحفريات التي تمت في بابل وآشور واللقى المتعددة قد ساعدت على تطوير أقسام الآشوريات مثلما ساهمت في تطوير النشاط الجامعي والبحث العلمي. لقد سعى متحف بركمون في حينها إلى تطوير أقسامه وصالاته بعد الحرب العالمية الثانية ووضع برنامجا واسعا لكي يكون متحفا شاملا لواجهات مختلفة تمنح من يشاهدها نظرة عميقة، متحفا حديثا تطورت فيه جوانب الصيانة والترميم وتعمق فنها وعملها وأدخل الكثير من التقنيات في الحفاظ على الآثار التي وجدت وصيانتها.

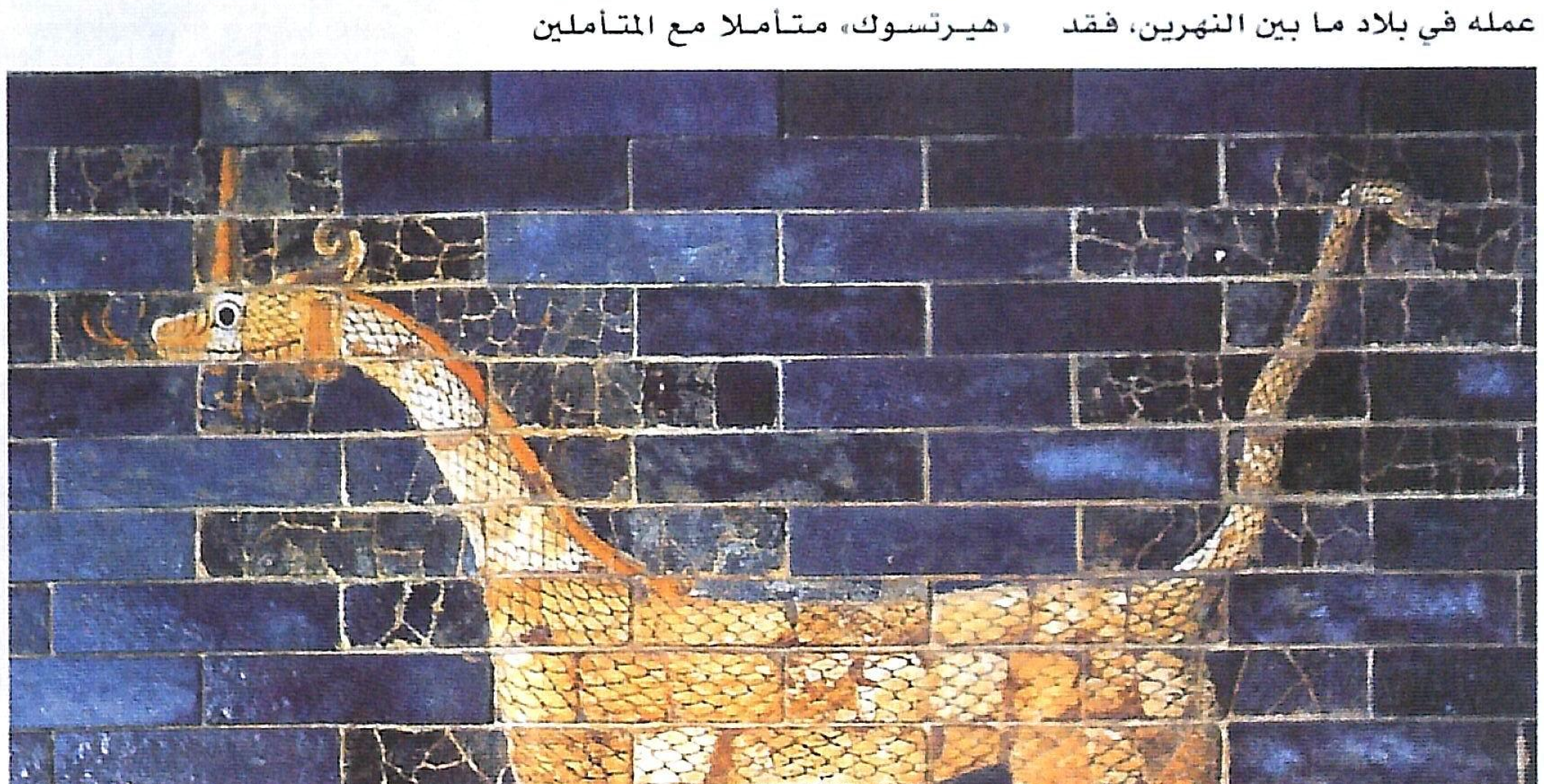
إن هذا المتحف يعتبر بحق وبعد مائة عام من تأسيسه واحدا من المتاحف المهمة في برلين مكملا صورة المشهد الثقافي والتاريخي لهذه المدينة العريقة. فهذه المناسبة لم تخل من الفعاليات بل العكس كانت فرصة للكثير من المهتمين في الآشوريات والبابليات والسومريات لكي ينفضوا الغبار عن أكتافهم ويعملوا بهمة أكبر من أجل قراءة تاريخ الإنسان في هذه المنطقة، اشترك في إحياء مئوية متحف آثار آسيا الأدنى العديد من الشخصيات والمراكز والمتاحف العالمية، كما سعت كل متاحف برلين إلى توحيد جهودها ومقتنياتها لكي تمنح هذا القسم أهمية بالغة والتعري بمعناه الأساسي الذي يشمل العالم الخارجي ويعمل على ربط الجسور السياسية رعاه رئيس الجمهورية «هيرتسوك» متأملا مع المتأملين عظمة حضارة بلاد ما بين النهرين وجنوب الجزيرة العربية والمتحف الإسلامي الذي أصبح يشكل جزءا مهما من أجزاء هذا المتحف العريق. إن مئوية متحف آثار آسيا الأدنى كان مناسبة مهمة في البحث عن المقتنيات والحفاظ عليها والعمل على دراستها أو إعادة اكتشافها على ضوء التطورات في علم السومريات والآشوريات.



جلجامش في لوحة بالفسيفساء

إن متحف آثار آسيا يعتبر واحدا من أهم المتاحف في العالم لما يحتويه من لقى وآثار وتماثيل ومنحوتات ومخططات سومرية حيث تبلغ ملكية هذا المتحف من الألواح الطينية نحو ٧٠ ألف قطعة وأكثر من اثني عشر ألف نص تحتوي على معلومات مهمة في الفلك وتنظيم الحياة والأمور الدينية وأسماء الآلهة، كما تشمل الحقوق والقوانين وبناء الدولة إلى جانب الألواح التي فيها من المعلومات الكثير عن المعجزات والسحر والخرافات والتعويذات، كما أن بعضها قد حوى معلومات عن نظام الارواء والسياسة وتاريخ البلاد ولكن أهم ما تحتويه مجموعة برلين هي تلك النصوص التي تعتبر خالدة وأساسية في دراسة الأدب، ففي هذا القسم نجد ملحمة جلجامش وحوارية السيد والعبد ورثاء أور وقد يستغرب المرء حين يجد أن اللوح الواحد المكتوب بالخط المسماري يحتوي على ما يعادل ترجمته أكثر من عشر صفحات.

والمتحف يمتلك أيضا نصوصا لغوية لمراحل سحيقة بالقدم يمكن أن تعطي لنا صورة واضحة عن مراحل تطور اللغة من اللغة الصورية إلى اللغة الحروفية، فهذه الألواح لوحات فنية تحتوي على إمكانية عالية لتجريد الواقع وتقدم تصورا كاملا لتطور فن



تفصيلة من تفاصيل البوابة - الغزال الأسطوري

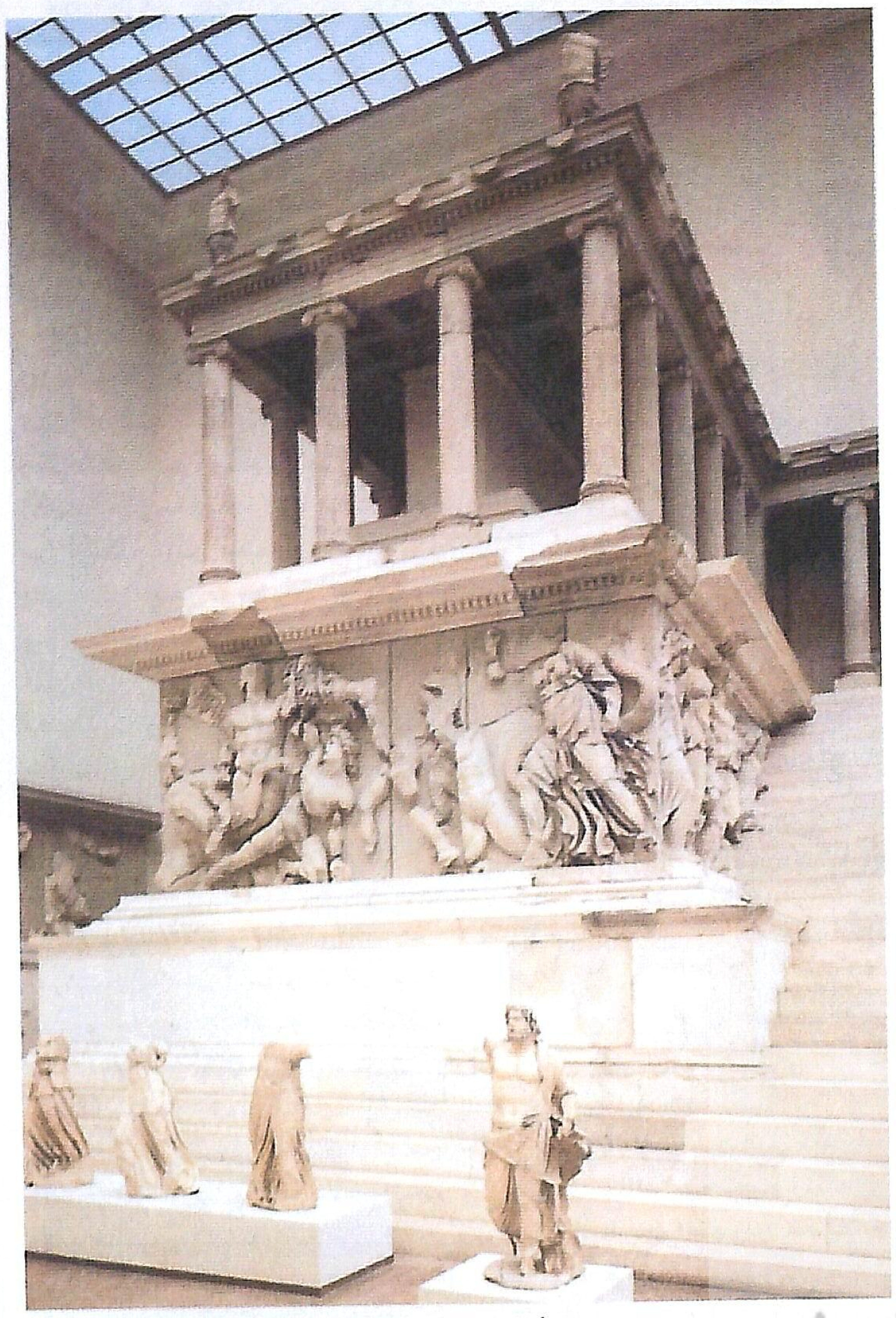
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزخرفة والرسم والنحت في بلاد ما بين النهرين. ولقد حرص المتحف بمناسبة مئوية تأسيسه على أن يعرض عددا هائلا من الألواح المسمارية التي لم تر النور منذ زمن بعيد، هذه اللغة التي خطت على الطين تاريخ نشوء أولى حضارات الكون كما وجد عدد كبير من الألواح الفضية والذهبية التي استعملت كشواهد للبناء أو ما نطلق عليه اليوم بتقليد الحجر الأساسي حيث نجد أن هذا التقليد يمتد بعمقه إلى خمسة آلاف سنة حيث عمد السومريون والآشوريون والبابليون على تخليد ما قام به الملوك من معمار وشواهد على خدماتهم التي كانوا ينظرون إليها على أنها شكل من أشكال الاسترحام وأمل من آمال الذكرى والتذكر على فعل الخير فلقد كانوا ينظرون إلى البناء والتشييد على أنه عمل تعبدي يقربهم من الإله «مردوخ» كبير الآلهة الذي يحميهم ويرعاهم ويبرئ بهذه الذكرى أعمالهم ونياتهم. وهم بهذا العمل قد خدموا بعضهم البعض حيث إن الذي يعيد تشييد القصور والمعابد وشوارع المواكب يحاول أن يحافظ على الحجر الأساسي للذين سبقوه بعمل الخير والإعمار.

لقد دأبت الأكاديمية الملكية في القرن الثامن عشر ولاحقا أكاديمية العلوم والفنون في القرن العشرين على تأسيس أقسام دراسة الآشوريات والسومريات وحضارة ما بين النهرين بشكل عام بحيث أُهّل العديد من العلماء الذين استطاعوا فك رموز اللغة المسمارية وقراءتها وكتابتها ونطقها ويمكن لنا أن نقول لو سنحت الفرصة اليوم لدراسة هذه النصوص من جديد فستتغير الكثير من معلوماتنا التاريخية عن هذه المنطقة لأن عدد الألواح المدروسة والمترجمة حتى الآن لا يتجاوز إلا الثلث من مقتنيات متحف برلين.

> "يمتلك المتحف نصوصا لغوية لمراحل سحيقة بالقدم يمكن أن تعطي لنا صورة واضحة عن مراحل تطور اللغة من الصورية إلى الحروفية، وعن تطور فن الزخرفة والرسم والنحت في بلاد ما بين النهرين"

إن متحف برلين الذي أصبح عام ١٨٩٩ أهم مركز عالمي للمخطوطات والألواح المسمارية يفخر بأن يقدم للعلماء والباحثين في مجال العلوم والاقتصاد والفنون إمكانات هائلة للكشف عن حضارة ظلت مغيبة طوال سنين عدة. فهذه الألواح الموجودة في المتحف لم تُقتَن في بلد واحد أو مدينة من المدن، إنما تجاوز رصدها في كل من مصر وتركيا وسورية الكبرى وقبرص حيث التلال تحتوي على كم هائل في هذا السهل الجنوبي العراقي.


جزء من معبد بركمون

إن متحف بركمون ليفخر بعطاء المائة سنة الماضية ويسجل بحق مثالا ونموذجا على تطور علوم الآثار والتنقيب والترميم الذي لم يتوقف حتى اليوم والذي رافقته صعاب لاحقت المرممين فيه منذ نهاية القرن الماضي.

ففي هذا المتحف توجد أطنان من القطع التي أعيد غسلها وإزالة الألواح عنها وترميمها وإعادتها إلى شكلها الطبيعي أو الحقيقي بعد أن حاول العديد من المبتدئين تزييف النصب والاكتفاء بالشكل الخارجي مع عدم المحافظة على الدقة في النقل والتركيب وإذا أخذنا شارع الموكب وبوابة عشتار مثالا على الصعوبات التي جابهت هؤلاء الأثاريين والتي نقلت بالأصل من بابل ووصلت إلى برلين وكأنها عبارة عن طابوق وصخور وألواح رُممت وأُعيد اكتشاف أشكالها.

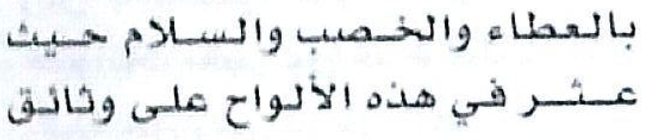
فلقد استغرق العمل في إعادة الترميم لهذا النصب العظيم أكثر من عشر سنوات تحولت فيه صالات المتحف إلى مختبرات وأحواض تعمل على تنظيف النصب وبالتالي إدامتها ومعالجتها بأشكال مختلفة من الصيانة حتى ليدهش المرء من القدرة الخارقة والعمل المتواصل لفريق عمل مساهم في البداية على إعادة تركيب أكثر من ٤٠٠ طابوق كمرحلة أولى، هذه الآثار التي كثيرا ما نصادفها في بلدان المشرق وقد أهيل التراب عليها كوسيلة للحفاظ على حضارة طينية يصعب ترك أجزائها في العراء وتحت تأثير العوامل البيئية والطبيعية.

بوابة عشتار وشارع الموكب

إن هذا العمل الجبار لم يكن له أن ينجز ويحالفه التوفيق لولا الدبلوماسية العالية والتفاهم المستمر من أجل الحفاظ على تراث الإنسانية فقد عمل متحف برلين منذ البدء على التعاقد مع الحكومة العثمانية من أجل نقل أجزاء شارع موكب عشتار والذي وصل بأطنان كثيرة إلى برلين، لذا يمكننا أن نقول إن الذي يشاهده المرء في المتحف ويتأمله ما هو إلا عمل إنساني دام قرنا من الزمن سعى فيه الباحثون والأثاريون والعمال إلى إعادة الحياة في التاريخ القديم والساحق في القدم وتقديمه إلى أبناء هذا العصر بهدف التأكيد على عظمة الإنسان في صياغة حضارته، فهو بحق يمثل عملا جبارا وبشكل امتدادا لرغبة الانسان في الخلود والبقاء وكأنهم يحققون ما جاء في ملحمة «جلجامش» الإنسان يبقى ويخلد بما ينجزه ويقدمه للحياة والمجتمع. فلقد تحول أكثر العاملين في المتحف إلى رموز «جلجامش» الذي خلد إلى يومنا هذا بما قدمه وشيده وبناه على أرض الواقع متحديا القدر المرسوم له في مسيرة وجوده، كما أن هذا المتحف مثال على عظمة الإنسان في صياغة تاريخه وتواصله لكي تعاد المئوية ونحن مازلنا نحلم ونتأمل ليس فقط عظمة التاريخ إنما عظمة الناس الذين أعادوا التنقيب عن هذا التاريخ وصيانته وترميمه وإذا كانت العديد من الدول تسعى إلى تسويقه بوعي عبر تاريخها سياحيا فهي تعمل في الوقت نفسه على اكتشاف هذا التاريخ وإعادة تسجيله.

إن متحف آثار آسيا الأدنى يجعلك تفتخر بما قدمه أبناء وطنك في خدمة الحضارة والتطور والتقدم الإنساني وتزهو بعظمة هذا المنجز ليس فقط على المستوى المعماري إنما على مستوى المعرفة البشرية وما يمكن أن يحمله المستقبل لنا. إن في التاريخ القديم - بالذات في الألواح المسمارية - نتبين الدعاء والرجاء بالعطاء والخصب والسلام حيث عثر في هذه الألواح على وثائق للصلح والسلام ومعاهدات بين الشعوب والملوك للحفاظ على هذا السلام الذي نحلم به ونتطلع إليه.

فثمة ألفا قطعة أثرية معروضة من أصل سبعين ألف قطعة هي ما بحوزة المتحف وتحتوي الكثير من هذه القطع الأثرية على مادة يمكن أن تكشف آفاقا جديدة وحقائق حضارية تكاد تكون مجهولة حتى الآن، نتمنى أن تكون هذه المناسبة دافعا حقيقيا في الكشف عنها من أجل خدمة الإنسان ووعيه وحياته ◆



www.dhm.de

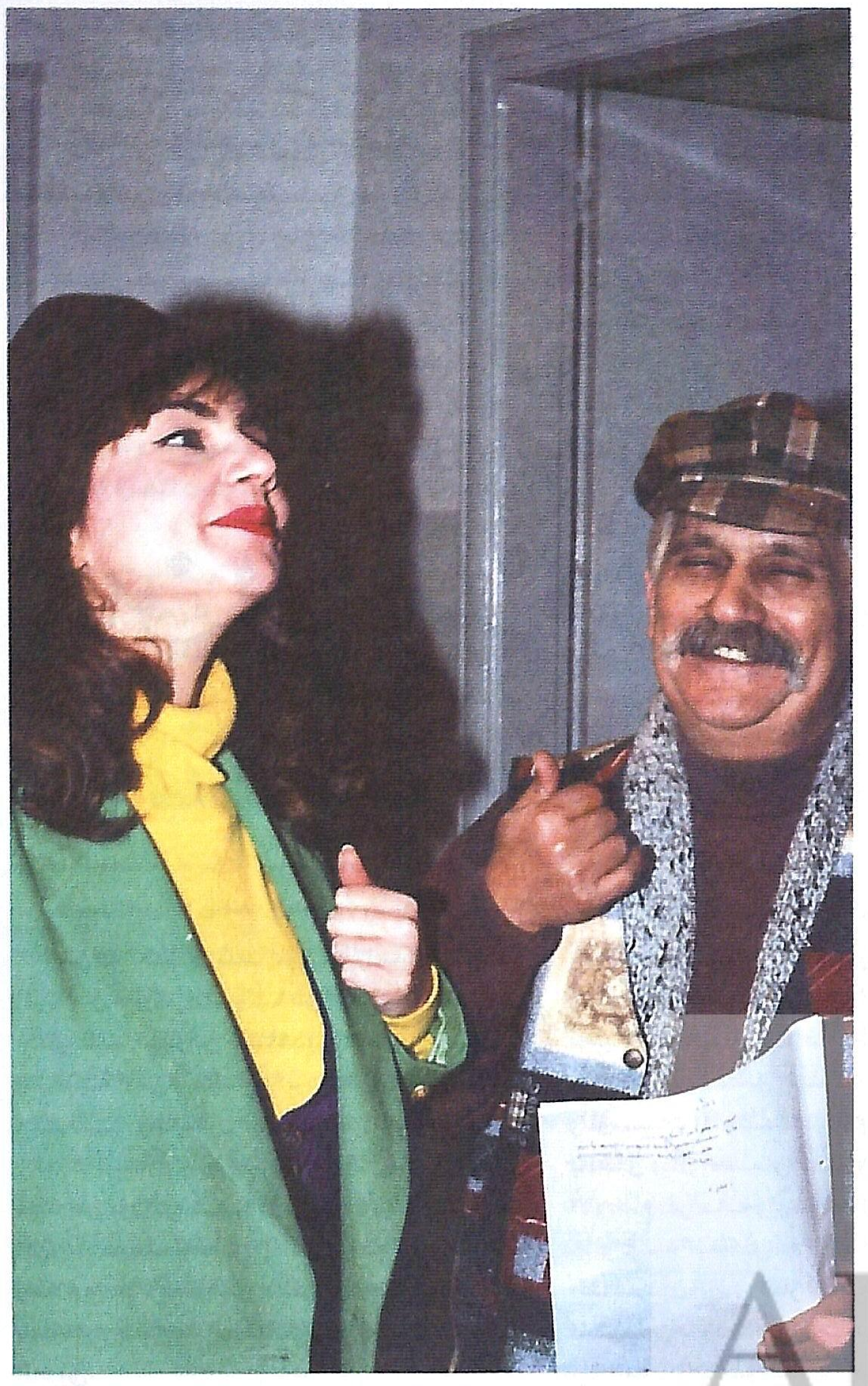
متحف ألمانيا التاريخي، يتناول هذا المتحف تاريخ ألمانيا من عدة نواح، ومنها الفنية، كما يعرض الموقع مجموعة كبيرة من مقتنيات المتحف من عصور مختلفة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يُجمع النقاد على أن الدراما التلفزيونية اللبنانية قد تراجعت وأصبحت دون المستوى في الآونة الأخيرة، من حيث الكم والنوع، وتكمن المشكلة في النص والإنتاج اللذين يمثلان حجر الزاوية في أي دراما.

وسيم فؤاد الأدهمي - لبنان

عقبات في طريق الدراما التلفزيونية اللبنانية



جمانة شرف الدين ومحمود مبسوط في مسلسل «العصفورة»

توسع فن الدراما ولم يعد بالإمكان القبول بتعريف محدد يربط الدراما بالمسرح كما تخبرنا بذلك القواميس والمراجع المختلفة. فالعصر الذي نعيش فيه هو عصر توالد الأعمال الفنية بتقنيات جديدة على حد تعبير فالتر بنيامين. إلا أن عددا كبيرا من الكتّاب اللبنانيين «المخضرمين» لم يتغير أسلوبه في الكتابة منذ عشرين سنة. ويبدو أن معظمهم لا يواكب التقنيات الحديثة في فن كتابة السيناريو أو لا يتابع الأعمال الدرامية التي تعرض على الشاشة. وإذا كانت البدايات أوجدت العذر لهؤلاء فإن الاستمرار في كتابة السيناريو بهذا الأسلوب المتخلف لم يعد مقبولا الآن! ويجب الإشارة إلى أننا بحاجة إلى كتّاب سيناريو متخصصين، فالمجتمعات الغربية تعتمد على كتّاب متخصصين في مجال السيناريو على الرغم من كثرة الكتّاب الروائيين والقصصيين فيها، وتشتري شركات الإنتاج الفكرة من صاحبها سواء أكان أديبا أو لم يكن، ويكفي أن تكون الفكرة جيدة ولامعة ومناسبة وإن كانت مكتوبة على صفحة واحدة.

إن كتّاب السيناريو المتخصصين هم الذين يأخذون هذه الفكرة ويتعاملون معها ويطورونها ويخرجون الأعمال الدرامية السينمائية أو التلفزيونية منها. يطغى في الأعمال التلفزيونية اللبنانية دائما الحوار، ويغيب عن العمل العناصر الأساسية المكونة للعمل الدرامي بدرجات تتفاوت بين عمل وآخر. نذكر من هذه الأعمال: «رماد وملح»، «قد أكون أنا»، «العاصفة تهب مرتين»، «أوراق الزمن المر»، «الباشاوات»، «سكرتيرة بابا»، «دويك ٢٠٠٠»... وصولا إلى «من برسومي» الذي عرض أخيرا على شاشة المؤسسة اللبنانية للإرسال LBC. ففي «من برسومي» اعتمد الكاتب اعتمادا كليا على الحوار دون مراعاة الصورة، بشكل أصبح بإمكان المشاهد أن يتابع المسلسل بأذنه من مكان بعيد عن جهاز التلفزيون. مع العلم أن الحوار في الدراما التلفزيونية لا يؤدي وظائفه وحيدا وإنما يقدم هذه الوظائف بالتعاون والتكامل مع باقي مفردات اللغة السينمائية، فلا يجوز أن نجعل الحوار غاية في حد ذاته. ولم يدرك الكاتب أن التلفزيون يحتاج إلى مشاهد قصيرة لأن مدة المشهد مهمة جدا، فطول المدة الزمنية للمشهد يبعث على الملل، فالمشاهد الطويلة أقرب إلى الكتابة المسرحية منها إلى الكتابة التلفزيونية. أما السيناريو فجاء مفككا، وغالبا ما تشعر أنك ترى مشاهد غير مرتبطة ضمن الحلقة الواحدة، إضافة إلى مشاهد اعتراضية، وحده المؤلف يعرف ماذا يريد منها وما وظيفتها الدرامية، ولو حذفت تلك المشاهد لما أثر ذلك في سير القصة لا بل لعل هذا الحذف يساهم في إنجاح العمل. ينطبق هذا الكلام إلى حد بعيد على معظم الأعمال التلفزيونية المذكورة أعلاه. ويشتكي المخرجون باستمرار من كتّاب النصوص الدرامية الذين لا يأبهون لأهمية الصورة والحركة في النص الذي يكتبونه ويقدمونه للإنتاج، وهذه المسألة هي التي تميز السيناريو التلفزيوني عن مثيله الإذاعي الذي يعتمد على المسامع الصوتية فقط. خلاصة القول: إن على الكتّاب إعادة النظر في أسلوبهم والإفادة من التقنيات الغربية الحديثة لأن الاستمرار بالكتابة الدرامية يشكل عقبة كبيرة في طريق تطور الدراما التلفزيونية اللبنانية ويؤدي إلى تدني سعر الساعة التلفزيونية اللبنانية المتدني أصلا.

لا شك في أن الحرب اللبنانية أثرت في الإنتاج الفني اللبناني على صعيد المسرح والتلفزيون والإذاعة والسينما إلا أنه لا يجوز إلقاء التبعة على الحرب وحدها، بل يتحمل المنتجون قسما كبيرا من المسؤولية. فقد لجأ المنتجون إلى الإقلال ما أمكن من شخصيات النص، للتوفير من أجور الممثلين، وأسندوا الأدوار إلى ممثلين لا يمتلكون الموهبة وغير مناسبين لها، وذلك للتوفير في أجور الممثلين الذين يطلق عليهم لقب «نجوم الصف الأول». كما أن عددا كبيرا من المنتجين لجأوا إلى ضغط النفقات الضرورية لدرجة أنهم يحسبون تكاليف إطعام «الكادر» الذي يعمل معهم، وينتقون النوعية الأرخص، والأسوأ. وقد أثرت هذه العوامل في النص، فكاتب السيناريو لا يقبل العمل فترة طويلة لإعداد نصه الجيد لأن الأجر لا يرضيه والمخرج لا يستطيع انتقاء الممثل إلا إذا استطاع إقناع المنتج، وبات على الجميع، من الكاتب والممثل إلى المخرج، خلق عمل فني بتكاليف قليلة قدر الإمكان وتقليص الوقت وتحقيق جودة عالية. وهذا مستحيل! وانعكست هذه العوامل الإنتاجية أيضا سلبا على الأعمال التلفزيونية، وسببت تراجعا في عمليات إخراج العديد من الأعمال، أو على الأقل لم تنجز بالشكل الذي يمكن لها أن تنجز فيه وتنجح. وتجدر الإشارة إلى أن عددا من شركات الإنتاج أغلقت أبوابها الأمر الذي انعكس سلبا على وضع الفنان المعيشي المزري أصلا! ومن المعلوم أن الفلسفة لا تدخل العقل من فم مفتوح! والدولة مطالبة اليوم بدعم الإنتاج الدرامي لما له من أهمية كبيرة ومردود مادي وسياسي وإعلامي.

> "على الكتّاب إعادة النظر في أسلوبهم والافادة من التقنيات الغربية الحديثة من الانتاج الدرامي التلفزيوني"

إن العملية الإنتاجية سواء في السينما أو في التلفزيون صناعة يجب أن تحمى، إذ يجب على بلد المنشأ أن يحميها. ففي أوروبا مثلا في حال وجود بعض الشبان الذين يريدون تنفيذ عمل ما، وفي حال عدم ضمانهم تغطية رأس ماله، يلجأون إلى الدولة ويقدمون مشروعهم فتقدم إليهم بدورها الكلفة اللازمة للعمل، وتسمح لهم ببيعه في الخارج على أن يكون بيع العمل في الخارج ربحا، ورأس المال يعتبر مستردا من خلال عرض العمل في تلفزيون الدولة. يبقى القول إن عامل الرقابة في الداخل والخارج هو الأهم. وإذا لم تتغير العقلية التي تحكم العمل التلفزيوني وتجعله خاليا من الهموم الحقيقية للمواطن بسبب المحرمات الثلاثة: الدين، السياسة، والجنس، وإن لم تتغير أيضا العقلية الإنتاجية ولم يُعِد الكتّاب النظر في أسلوبهم ويدرسوا جيدا حاجات المتلقي ورغباته فلن تستطيع الدراما التلفزيونية اللبنانية الصمود أمام المنافسة المنهمرة على المواطنين من السماء.

ختاما نقول إننا نتمنى أن تتغير النظرة العربية للفن الدرامي وأن ندرك مدى تأثيره في سلوك الإنسان وارتفاع نسبة الجرائم، وتعديل قيمه عندئذ سيكون من السهل أن تفكر الحكومات بدعم الفنان ماديا ومعنويا ليستطيع أن ينتج مادة دسمة تستطيع أن «تشد» المشاهد العربي بدلا من أن تتلقفه المحطات الأجنبية وتعدل قيمه بطريقة لا واعية من جانب المتلقي وخبيثة جدا من قبل المرسل الذي يعرف كيف يسوق مادته الدرامية عبر إثارة الغرائز ◆

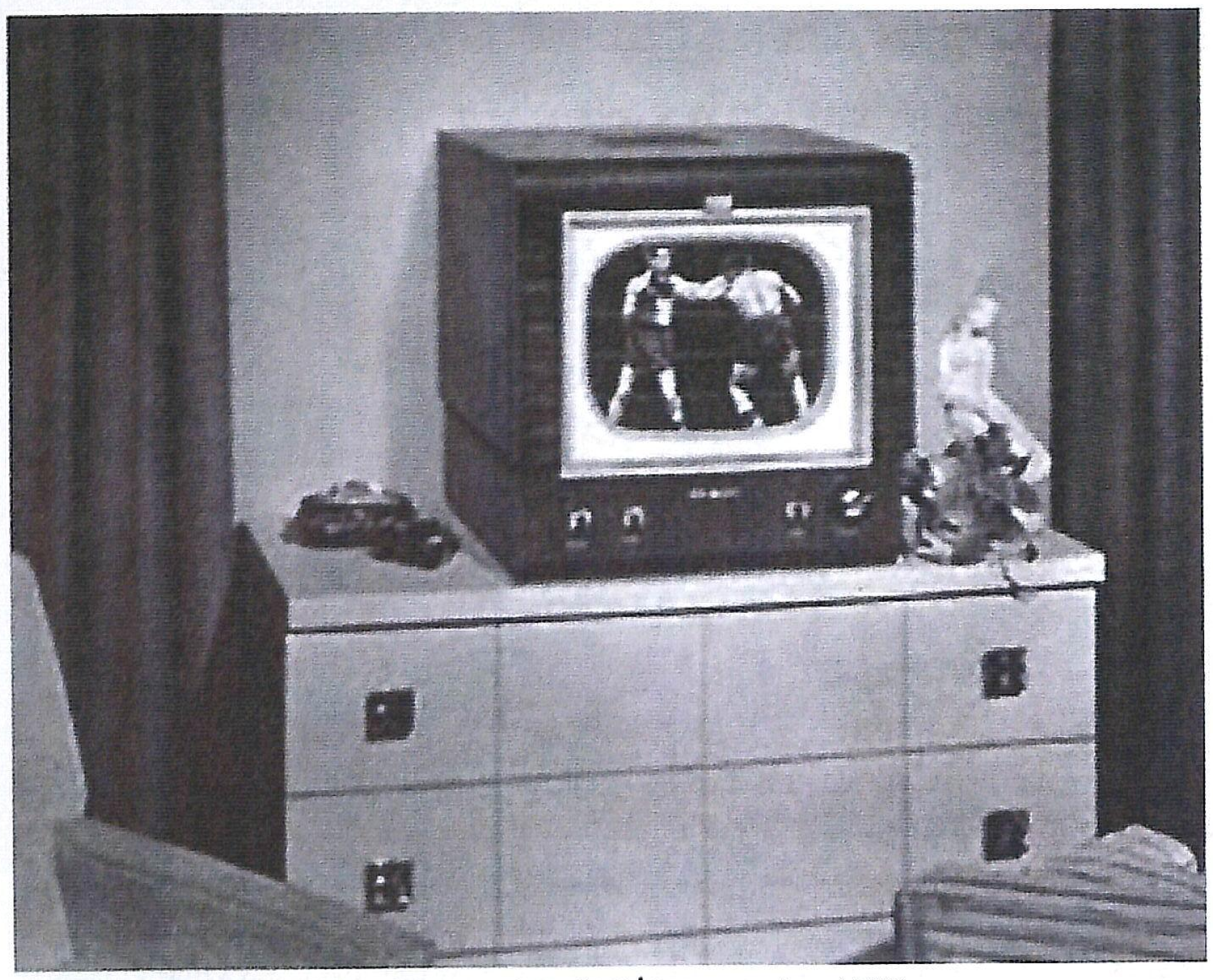
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في العقدين الأخيرين من عمر التلفزيون، لم تعد مواده البرامجية مقصورة على مهمة الإعلام فقط، بل أصبحت إحدى ركائز التنمية الاقتصادية والتعبير الاجتماعي، وذلك بفرض عادات وتقاليد وثقافة وأيديولوجية البلد الأقوى إعلاميا.

الكويت - تهاني مصطفى

فنون التلفزيون

بين الإعلام والإعلان والتعبير الاجتماعي



التلفزيون ليس وحده الأداة المثيرة للعنف واللاأخلاقية

ومن الملاحظ أن تلك المواد البرامجية الوافدة إلينا من مراكز إنتاجها في الغرب، استطاعت جذب عدد كبيرمن المشاهدين، نظرا لطبيعتها التقنية التي تستطيع السيطرة على عقلية متابعيها، وعلينا أن ندرك ونحن نتعامل معها تلك الطبيعة المؤثرة والمهيمنة، ولا يمكن أن يتأتى ذلك من دون دراستها بوعي وعمق، والسير في الاتجاه نفسه، بمعنى إنتاج برامج ومسلسلات وأفلام وإعلانات، تحمل مضامين اجتماعية، حتى نستطيع مقاومة الوافد الغربي وصنع المستقبل العربي.

يذهب الباحثون في الإعلام إلى أن الإذاعة والتلفزيون أصبحا من أقوى الوسائل الإعلامية وأكثرها تأثيرا في الجمهور، وكما عاونت الحرب العالمية الأولى في تطوير الإذاعة ساهمت التطورات الإلكترونية التي حدثت خلال الحرب العالمية الثانية في تطوير التلفزيون، الذي سرعان ما انتشر وأصبح من أقوى وسائل الإعلام وأكثرها تأثيرا في مجالات الترفيه، والإعلام والتعليم وحتى في مجال بيع السلع، وكان للتطورات التكنولوجية التي حدثت منذ الحرب العالمية الأولى تأثير كبير جدا في حياة البشر عزاه الكثيرون إلى ما يسمى بثورة الاتصال الجماهيري.

المقصود بـ «ثورة الاتصال الجماهيري» حدوث تحول كبير في الوسائل الفنية للاتصال البشري خلال فترة زمنية قصيرة جدا لا تزيد على ثلاثين عاما. قبل تلك الفترة وخلال آلاف السنين، لم تشهد غالبية شعوب العالم إلا تغييرا بسيطا في أساليب الاتصال ومن هنا يصبح التلفزيون في إطار ثورة الاتصال وسيلة ثقافية، تختلف عن الوسائل التقليدية، لأنها وسيلة في متناول الجميع وليس الصفوة المثقفة أو القادة فقط، ولأنها بين الوسائل الجماهيرية أقدر على أداء أي وظيفة تتطلب الصورة والصوت.

وإذا كان التلفزيون قد جاء نتاجا لتطبيق المعرفة العلمية في كثير من مجالات الحياة، فإنه يتصل كذلك اتصالا وثيقا بأصداء الأفكار الخاصة بطبيعة المجتمع البشري ومكان الإنسان فيه، كما يتصل بالقيم المتغيرة التي تعكس التغيير الاجتماعي وتقود العمل الاجتماعي.

ولذلك يذهب بعض الذين أرخوا للإنسانية إلى أن القرن العشرين كان عصر التفاؤل الكبير، كما كان عصر القلق الكبير، ولقد نشأ التفاؤل من الإحساس الجديد بما أتى به العلم والتكنولوجيا من إمكانات لم تكن تدور من قبل بخيال إنسان، تلك الإمكانات التي أتيحت لكثير من الناس بفضل البنيان المتغير للقوة والمؤسسات الاجتماعية. وهنا جاء الإحساس بالقلق وبأن انتشار العلم والتكنولوجيا يهدد الأوضاع الراسخة ويهدم أساليب الحياة المستقرة.

ولقد انعكس هذا القلق على النظرة إلى التلفزيون، الذي أثار التساؤلات العديدة بين المشتغلين بالإعلام والتربية والعلوم الاجتماعية والمعنيين بالثقافة العامة، وفحوى هذه التساؤلات يشير إلى اختلاف في الرأي حول هذه الوسيلة الجديدة، فهناك من ذهب إلى أن التلفزيون «قد خلق وسيلة جديدة في الاتصال بالجماهير تنقل اليهم الكلمة والصورة المتحركة من مصدرها البعيد لحظة حدوثها على موجات لاسلكية وتصل إليهم أفرادا أو جماعات صغيرة حيث يقيمون في بيوتهم أو منتدياتهم»، فيما يذهب المجندون لاستخدام التلفزيون، إلى أنه استطاع أن يربط العالم بعضه ببعض واستطاع أن يجسد تبادل الثقافات والمعارف والعلوم، ولم يعد التلفزيون أداة تسلية وترفيه فحسب بل أصبح أداة للعلم تفوق على مثيلاتها من الأدوات».

أما الذين ينظرون إلى التلفزيون نظرة مخالفة، فإنهم يرون أن التفاف الأسرة حول التلفزيون يفكك من الروابط الأسرية ويجعل لكل فرد من أفرادها عالما خاصا يستغرق فيه فتنعدم بذلك روح المشاركة بينهم، وذلك أمر يحتاج إلى البحث والرأي على الرغم مما يبدو أنه أمر مردود عليه منذ اللحظة الأولى. ومهما يكن شأن ما قيل حول التلفزيون، له أو عليه، فإنه يمكن القول إنه وسيلة اتصال أقبلت عليها الجماهير ولعبت دورا مهما في ثورة الاتصال وفي تقريب العالم زمنيا وفي إظهار الفروق بين المجتمعات، وفي تحطيم الحواجز بين صفوة المجتمع ومركزه وهامشه.

ولقد ساد الاعتقاد في بداية القرن العشرين بقوة وسائل الإعلام وقدرتها على رسم الأفكار ودفع الأفراد لفعل ما يراد منهم وأن الرسائل الإعلامية تعتبر منبهات تحدث استجابة شرطية لدى المشاهد مما أشعر الناس بالقلق لإحساسهم بأن وسائل الإعلام قد حلت محل العنف أو القهر في إخضاع الجماهير وإقناعهم بتقبل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية القائمة. باختصار ساد الشعور بالخوف من قوة ونفوذ وسائل الإعلام والتهديد الذي يكمن في استخدام الدعاية وتأثير الثقافة الجماهيرية التي تضعف القدرة النقدية للجماهير وتجعلها تقبل بلا مقاومة ما يقدم لها، وتستسلم بلا تفكير لأولئك الذين يسيطرون اقتصاديا على وسائل الإعلام.

وقد أظهرت الدراسات التي استمرت إلى وقتنا الحاضر أن تأثير وسائل الإعلام عملية مستمرة متفاعلة ذات جوانب متعددة ولا تخضع لعامل واحد وأن التأثير يخضع لظروف الرسالة وظروف المستقبل والعوامل المساعدة، وأن غالب التأثير لا يظهر إلا بعد فترات طويلة. فوسائل الإعلام تعمل في أغلب الأحوال كعامل مكمل لإحداث التأثير، وقد يكون في أحوال أخرى السبب الوحيد الذي ينتج عنه تأثير. كما ظن أن وسائل الإعلام التي تعمل في أغلب الأحوال من خلال عوامل وسيطة قد يكون لها أحيانا تأثير مميز ومباشر.

> ”في إطار ثورة الاتصالات، يمكننا اعتبار التلفزيون إحدى وسائل التعبير والتنشئة الاجتماعية، التي تختلف عن الوسائل التقليدية الأخرى، لأنها الوسيلة الأسهل والأسرع“

وقد برزت مشكلات كثيرة بسبب هذا الجهاز يحسها الآباء والمربون ورجال الدين، وقد يدعمها بعض أرباب التخصص من ذوي الخبرة في المشكلات الاجتماعية من وقت لآخر.

وقد اقترحت لجنة وطنية في إحدى الدول بمناسبة العام الدولي للطفل فرض حظر على جميع إعلانات التلفزيون قبل الساعة الثامنة مساء وذلك لحماية الأطفال من أن يصبحوا (ضحايا المجتمع الاستهلاكي). وقال أحد علماء الطب النفسي للأطفال إن الأطفال الصغار قد يصبحون متشككين في والديهم ومدرسيهم أو أي شخصيات أخرى تنتقص من أهمية منتجات غذائية مسكرة أو لعبة أطفال سيئة الصنع يجري الإعلان عنها بدهاء، وأضاف أن الشعور بعدم الثقة ينشأ عندما تصمت شخصيات لها سلطة شرعية، مثل الأبوين أو تفقد حجيتها، إذاما استخدمت أساليبها الضعيفة للإقناع في واجهة قوة الإعلان التلفزيوني لدى الأطفال الصغار.

هذا في قوة تأثير الإعلان فكيف تكون قوة تأثير الدراما التي تعتمد على الخيال والحبكة الفنية التي تشد انتباه الكبار والصغار والتي تقدم من خلالها الإعلانات اعتمادا على قدرتها في شد الانتباه. إن إنكار تأثير التلفزيون أو القليل منه أمر يخالف المنطق والواقع.

وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر في هذه النقطة فإن الدراسات العديدة قد أثبتت أن التلفزيون يؤثر في الصغار والكبار على حد سواء، وأن التلفزيون أثر عمليا في المشاهدين. وقد أثبتت دراسات أجريت على أطفال الحضانة، حيث خصص أطفال لرؤية إحدى عشرة حلقة من برامج العنف والآخرون لرؤية إحدى عشرة حلقة من برامج تخلو من العنف في الوقت نفسه، وعند مراقبتهم عن بعد في أثناء لعبهم العادي وجد الفرق واضحا في مسلك الأطفال.

كما أوضحت أبحاث أخرى أن التلفزيون ليس وحده الأداة المثيرة للعنف واللاأخلاقية إلا أنه أكثر الأدوات فعالية.

وأمام سيطرة الإعلام على برامج التلفزيون في الغرب وعدم تحمل المحطات التلفزيونية مسؤولية الارتقاء بأذواق المشاهدين وإفادتها، نجد أن الأهداف تتجه إلى إبقاء المشاهد أكبر قدر ممكن أمام التلفزيون لضمان مشاهدته للإعلان، أما موضوع محتوى برامج التلفزيون فيخضع أولا وأخيرا للتحليلات الإحصائية عن تكلفة توصيل الرسالة الإعلانية للألف مشاهد، فهذه الغايات المادية المسيطرة على ذهنية منتج البرامج تجعل اهتمامه بنوعية البرامج أمرا ثانويا وهذه حقيقة ما يقوله كبار العاملين في مجال الإنتاج البرامجي. إن الحقيقة العارية للتلفزيون التجاري هي أنه وسيلة لتسويق منتجاته أولا ثم وسيلة ترفيه بعد ذلك، وآخر يقول: «يخدعك من يقول لك إن التلفزيون أي شيء آخر عدا أنه وسيلة إعلانية مؤثرة»، ولا نتصور من هذا أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التلفزيون لا يهتم بالبرامج غير الإعلانية. إنه يهتم بالبرامج و لكن اهتمامه محكوم بخدمة الإعلان أولا.

ومادام الأمر كما رأينا فإن نتائج الدراسات عن تأثير التلفزيون التي تمت في الغرب بشكل عام لا تنطبق على واقع البلاد الأخرى لاختلاف ظروف كل بلد، وللتباين الواضح في اهتمامات القائمين على محطات التلفزيون، والاختلاف في معدلات التغيير لاختلاف طبيعة القيم الاجتماعية والعادات والمعايير الاجتماعية وسائر مكونات البناء الثقافية، وطبيعة الإنسان الاجتماعية، مما يجعل نتائج الدراسات لا تتفق بالضرورة بصورة عامة.

ولا يخفى أن معظم البرامج التي تصدر إلى البلاد النامية، هي من تلك المواد المستهلكة من الغرب وهي تحمل كل تلك التناقضات بين الأهداف والغايات، بين مصادر الإنتاج وأماكن الاستهلاك، وأن تلك المواد الوافدة هي أحد العوامل المساعدة على التغريب الذي يتم في البلاد النامية بمعدلات كبيرة خاصة تلك الدول التي تدور في فلك الغرب.

إن البحث العلمي في مجال التنشئة الاجتماعية له ثلاث مراحل:

أولا: دراسات عديدة اختبرت مضمون رسائل وسائل الاتصال. إن عناصر مثل الصورة الذهنية عن النساء في الإعلانات، وشخصيات الأبطال في الأفلام السينمائية ومشاهد العنف في التلفزيون قد أخبرتنا الكثير عما نشاهد أو نسمع. ثانيا: إذا كان الناس الذين يتعرضون للرسالة يدركون أو يميزون بالفعل هذه الرسالة. هل كان الأطفال الذين شاهدوا برنامجا تلفزيونيا معينا قادرين على التعرف على أمثلة السلوك الطيب والرسائل المؤيدة للقيم الاجتماعية؟ ثالثا: تحديد الأثر الذي تحدثه الرسائل عند تلقيها.

من الواضح أن الأطفال يتعلمون من التلفزيون، ولذلك فإن ما تمارسه المواد المذاعة من صب أدوار طبقات معينة من الناس في قوالب نمطية يمكن أن يصبح إدراك الطفل وفهمه للحقيقة والواقع.

إن كمية الوقت الذي يقضيه الأطفال أمام التلفزيون ومتى وكيف يصبح جزءا من حياتهم يمكن أيضا أن يؤثر في علاقة هؤلاء الأطفال بيئتهم وبدراسة تقديم ثلاث خدمات تلفزيونية، وجد الباحثون أن محتوى المشاهد كان مرتبطا بشكل مباشر مع الإطار الذي شوهد.

عندما اقتصرت التجربة التلفزيونية في الغالب على الإطار الإعلامي - التعليمي نظر إليها الأطفال على أنها أكثر بكثير من مجرد الترفيه. وعندما بدأت المستويات العالية لمشاهدة التلفزيون في تقليص المشاركة في النشاطات الخارجية مثل الألعاب الرياضية، فإن هذه المشاركة عادت إلى معدلاتها الطبيعية بعد أن زال عنصر الجدة والانبهار.

وهناك أيضا متغيرات بالنسبة للمحتوى والإطار في البحوث التي أجريت على عملية التنشئة السياسية للأطفال. فالمعرفة السياسية، ومناقشة الأخبار والاهتمام بالشؤون العامة، والتماس المعلومات عن الأحداث الإخبارية كانت موضوع بحث قام به «تشارلز أتكن» و «وولتر جانتز» وقد اكتشفنا أن كمية مشاهدة الأخبار بدرجة معتدلة مع الوعي السياسي للأطفال، وأن أعلى درجات هذا الارتباط توجد بين الأطفال الأكبر سنا. وأن كمية التعرض لأخبار التلفزيون لها علاقة بمعرفة الأطفال السياسية، وهذا يظهر أكثر بين أطفال الطبقة المتوسطة منه بين أطفال الطبقة العاملة. وكثير من الأطفال الذين شملهم البحث قالوا إنهم تشجعوا للبحث عن مزيد من المعلومات بعد مشاهدتهم أخبار التلفزيون ، وأن هذه الرغبة للمزيد من المعلومات ازدادت مع كمية تعرضهم للأخبار.

والإعلان أيضا يمكن أن يؤثر في عملية التنشئة الاجتماعية. فمثلا، إحدى الدراسات عرضت على الأطفال ثلاثة إعلانات مختلفة عن النظارات وفيها امرأة تقدم الدليل ، أحد هذه الإعلانات أظهر المرأة وهي ترتدي لباس قاضي المحكمة، والآخر أظهرها كمبرمجة كمبيوتر والثالث أظهرها كفنية في التلفزيون، الأطفال الذين شاهدوا تلك المرأة في دور معين كانوا أكثر ميلا لاختيار تلك المهنة على أنها مناسبة للمرأة.

استطاع التلفزيون أن يغير وجه الحياة السياسية ويبدل العادات اليومية في معظم بلدان العالم ويكيف أسلوب حياة الجيل الجديد، واستطاع بين عشية وضحاها أن يجعل من الأحداث المحلية ظواهر كونية، يقول نيكولاس جونسن الرئيس السابق للجنة المواصلات الاتحادية في أمريكا: «إن كل ما نعمله وكل ما نمثله وكل ما يشغل بالنا إنما يتأثر بالتلفزيون، أما هذه الأقوال من كبار الخبراء والمختصين في مجال الإعلام والاجتماع تؤكد قوة التلفزيون التأثيرية في الفرد والمجتمع بل وفي البناء الاجتماعي. ولاشك في أن التلفزيون بحكم تكوينه ومسؤوليته يهدف إلى إحداث هذا التأثير وأن معايير نجاحه أو فشله تقاس بمدى جدواه التأثيرية في المجتمع الذي يستقبل رسائله.

> ”استطاع التلفزيون أن يغير وجه الحياة السياسية ويبدل العادات اليومية، ويكيف أسلوب حياة الجيل الجديد، فالوقت الذي يقضيه الأطفال أمامه يجعله جزءا مهما من حياتهم“

والسؤال هنا، كيف يتم هذا التأثير؟ وما المجالات التي يتحرك فيها لتحقيق أهدافه؟

إن أفراد المجتمع الإنساني هم هدف الوسيلة الإعلامية لإيصال الرسالة المطلوبة إليهم، فكيف يستجيب هؤلاء الأفراد للرسالة الإعلامية؟ إن هؤلاء الأفراد يعيشون في مجتمعات ذات تركيب اجتماعي معين، ومؤسسات اجتماعية مختلفة تفرض أنماطا معينة من أنماط الفكر والسلوك، فهي في الواقع تشكل الأرضية الثقافية التي تتبلور فيها أخلاقيات الفرد وعاداته، وعقائده، وميوله، واتجاهاته ورغباته، وتطلعاته واتجاهاته النفسية وأنماطه السلوكية المختلفة، فالأسرة والبيت والمدرسة والمؤسسة الدينية، والحي والجيرة وجماعات اللعب المهنية تشكل في الواقع المؤثرات الثقافية التي تشكل شخصية الفرد.

ولا شك في أن هذا التكوين الثقافي للأفراد المرتبط بكل هذه المكونات يكون له تأثيره السابق لعمل أي وسيلة، كما أن مقدار إثبات هذا التكوين الثقافي واستقراره في شخصية الفرد يكون عاملا مؤثرا في التأثر بالرسائل إيجابيا أو سلبيا، فكلما كانت الرسائل تنسجم مع الإطار المرجعي للمستقبل، كان تأثره بها أكثر وبالعكس، كما أن قوة الرسالة الإعلامية من الناحية الفنية تشكل عاملا آخر في تحقيق الأثر المستهدف. فالرسائل الإعلامية مهما كان نوعها تحتوي على معلومات معينة، وهذه المعلومات تقدم عبر وسيلة اتصال فيتلقاها المستقبل، وبعد إدراك الرسالة من قبل المستقبل تمر بسلسلة طويلة من العمليات النفسية المتشابكة، وعن طريق المنطق الاستبدالي والاستقرائي يقوم العقل بتمحيص المعلومات التي لديه لتكوين مجموعة من الاعتقادات حول شيء أو شخص أو موقف وسلوك معين، كما أن العقل يقوم أيضا بعمليات تحليل وتنظيم للعناصر العاطفية للمدركات، ويقوم أيضا بتخزينها وبمرور الوقت يكون الفرد أنماطا أو نزعات عاطفية شبه ثابتة.

فالرسائل الإعلامية يكون تأثيرها مرتبطا بمدى انسجامها مع الإطار المرجعي للجمهور المستقبل لها، بالإضافة إلى قوة الرسائل ذاتها ومدى تحقق صفات الرسالة الجيدة بها، ويبرز أسلوب العرض كعامل مهم من أبرز عناصر الرسالة التلفزيونية والذي تتحقق من خلاله قوتها التأثيرية.

لذا فإن ضعف تكوين الأفراد وضعف بنائهم الذاتي المتمثل في عدم تعمق مكونات ثقافتهم في شخصياتهم عامل مهم بسبب تأثرهم بالمضامين الثقافية المختلفة عن ثقافتهم الأصيلة، وترتفع نسبة هذه الفئة «وصفات التكوين» في الأميين والأطفال والمراهقين مما يجعلهم أكثر عرضة لمجالات الغزو الثقافي عبر الرسائل التي تحمل مضامين مخالفة لثقافتهم، خاصة إذا أدركنا أن ثقافة هؤلاء المحدودة تحول بينهم وبين معرفة عناصر القوة في ثقافتهم المحلية فيشعرون أنها قادرة على تلبية حاجاتهم في الحياة ويصبحون أكثر ميلا واستعدادا للتأثير.

إذا استطاعت الرسائل أن تعتني بهذا الجانب، جانب شعور الجمهور بأن ما لديهم قاصر على تحقيق رغباتهم» فإنها تفتح لنفسها مجالا واسعا لإمكان التأثير حيث يصبح المستقبل مستعدا للتغيير لأن شعوره بالحاجة إلى أساليب جديدة يدفعه إلى ذلك.

والملاحظ أن المواد البرامجية الوافدة من مراكز الإنتاج الغربية تتفوق في هذا المجال كثيرا، حيث خدمت من ناحية وفرة المعلومات التي سخرت لها إمكانات البحث الجيدة في الجامعات ومراكز البحوث وإرساليات الاستشراق، وتوظف تلك المعارف الوافرة في تحديد المداخل النفسية الجيدة إلى جمهور المستقبلين وتقديم المضامين الإعلامية في قوالب فنية قوية تنسجم مع المعلومات التي توافرت عن طبيعة الجمهور المستقبل مما يهيئ لها مجالا أوسع للتأثير.

وعلينا أن ندرك ذلك ونحن نتعامل مع تلك المواد الإعلامية.

الأطفال أكثر عرضة لمجالات الغزو الثقافي

المراجع:

١- الأسس العلمية لنظريات الإعلام - د. جيهان رشتي.
٢- البرامج التلفزيونية والإعلام الثقافي - د. سهير جاد.
٣- الاتصال الجماهيري - د. عمر الخطيب.
٤- التلفزيون والتغير الاجتماعي في الدول النامية - د. سعيد بن مبارك

http:// www. anaradio. com/aldd.htm
موقع يختص ببث المحطات التلفزيونية والإذاعية العربية على الشبكة ويزود المتصفح ببرامج متكاملة من محطات عدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيطر التلفزيون على الساحة الثقافية في كل مكان، وتفوق بقدر ما تتيحه وسائله من قنوات أرضية وفضائية من تواصل مباشر مع الناس في كل مكان، ومن هنا تأتي أهمية هذا اللقاء السنوي للمبدعين العرب العاملين بالتلفزيون والذي يقام في القاهرة، ويضم إلى جانبه لقاء للعاملين بالإذاعات العربية في تظاهره لا يخفى مغزاها على هؤلاء المبدعين في المجالين كليهما، وإن كان قد حقق العاملون في التلفزيون المجد الأكبر، بسبب انتشار أعمالهم على مستوى الصورة بجانب الصوت، هذا هو قدر الإذاعة والإذاعيين في زمن التلفزة.

ماجدة موريس - مصر

رسائل فلسطين

مهرجان القاهرة السابع للإذاعة والتلفزيون

دورة «القدس» و «الكويت» وديموقراطية الإبداع

ومن الغريب أنه في ظل الانتشار الكاسح لكل من الإذاعة والتلفزيون في بلادنا العربية، فإنهما لا يحظيان بالاهتمام الكافي كمجالات ثقافية وترفيهية جديرة بالمتابعة والتقييم، مثلما تحظى السينما مثلا على محدودية إنتاجها وقلة دور عرضها، وتعرضها لأزمات مستمرة ربما منذ مولدها سواء في مصر أو في أي بلد عربي يصنع أفلاما، ومن هنا فبينما تكثر مهرجانات السينما العربية في كل مكان: من القاهرة والإسكندرية والبحرين ودمشق وتونس والمغرب وتطوان بالجزائر ولبنان، يحظى التلفزيون بمهرجان القاهرة فقط، الذي يعتبر المهرجان العربي الوحيد المفتوح لكل الدول، والذي تتحمل لائحته أوسع المشاركات فلا تضع حدا أو قيدا على عدد الأعمال التي يشترك بها هذا القطر أوذاك في مسابقاته، وغير هذا المهرجان فلا يوجد في منطقتنا العربية إلا مهرجان مخصص لدول الخليج تقيمه مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدول الخليج بالبحرين كل عامين، بالإضافة للقاء السنوي الذي ينظمه اتحاد إذاعات الدول العربية في تونس، والذي يختص بفرع أو فرعين من فروع الإذاعة والتلفزيون، ومن هنا يبدو لقاء القاهرة هو اللقاء الأكبر، بقدر ما يزخر بمشاركات تعبر عن الاتجاهات الغالبة على الإبداع في حقلي الإذاعة والتلفزيون في عالمنا العربي، بالإضافة إلى أنه لا يترك فرعا من فروع العمل التلفزيوني من دون إدراجه في إطار التنافس، من الدراما والحوار إلى برامج الطفل والإعلانات، ومن هنا تتسع مسابقاته حتى احتاج التحكيم فيها هذا العام إلى ما يزيد عن الثلاثين لجنة، مع محاولات إعادة النظر في اللائحة سنويا لضبط المعايير وتحديد المواصفات الملائمة لكل نوعية من نوعيات العمل! -

> ”جوائز المهرجان كشفت عن تعدد مراكز الابداع وتوزعها بين الاقطار العربية بشكل يعنى غروب شمس احتكار بلد أو إثنين فقط للإبداع والمبدعين“

ولكن النتيجة تصل غالبا إلى العدد نفسه من المسابقات واللجان نفسها التي يراها النقاد مبالغا فيها (بالمقارنة مع مهرجانات السينما) ومع ذلك، فلم يعترض أحدهم هذا العام عندما أضاف المهرجان إليها لجنة باسم (القدس) في الإذاعة والتلفزيون معبرا عن الاهتمام الغالب في الشارع العربي بالانتفاضة والدفاع عن عروبة القدس بكل ما تمثلة من تاريخ ورمز، أعمال مميزة وعلى الرغم من أن كل نوعيات الأعمال المشاركة في المهرجان كانت تضم أعمالا عن (القدس) إلا أن تخصيص جوائز خاصة من خلال اللجنة أضاف للمهرجان قوة معنوية ومجموعة إضافية من الأعمال التي أرسلها المشتركون في وقت متأخر نسبيا ولم ترفضها إدارة المهرجان التي أحست في البداية أنها أعلنت عن مسابقة قد لا تجد رصيدا من الأعمال المخصصة لها، غير أن ما ورد من أعمال جعل الأمور تتوازن، وأبرز جهد العديد من المبدعين العرب في التعامل مع القضية بجدية وعمق وبلاغة مميزة وهو ما دفع لجنة تحكيم لجنة القدس التلفزيون التي رأسها الفنان نور الشريف إلى التنويه بالبرنامج الذي منحه الجائزة الأولى وعددا من شهادات الإبداع وهو من الأردن بعنوان «القدس الشاهدة والشهيدة» مطالبة الإعلام العربي بتبني عرضه في كل مكان وأيضا لفتت عدة أعمال إذاعية النظر إلى تبلور أساليب مميزة في تقديم القضية من خلال فهم واع لكل جوانبها وإن مالت الكفة إلى جانب الجزء التاريخي من القضية.

وكما كان المهرجان سببا للفت النظر إلى ذلك البرنامج المتميز وإلى برامج أخرى، فإنه لفت الأنظار أيضا إلى صعود القوى

الدراما السورية تواجد عربي ملموس

الهم العربي والتلفزيون

الإبداعية لدى هذا البلد العربي وهبوطها لدى بلد آخر. فالجوائز تعتبر بمنزلة تيرمومتر لحركة الإبداع من عام إلى عام في الإذاعة والتلفزيون. سواء إبداع جماعي أوفردي ومن هنا مثلا فقد بدت دولة الكويت في ذروة تألقها، لتحصد في ختام المهرجان أكبر عدد من الجوائز بعد مصر، من بينها أكبر عدد من الذهبيات في مجال أكان الإبداع الإذاعي ثم التلفزيوني، وبحيث تساءل حضور حفل الختام وأيضا هؤلاء الذين تابعوا حفل الختام المنقول مباشرة إلى شاشاتهم ماذا يحدث في الكويت؟! وهو سؤال قد يعرف الناقد المحترف إجابته (وقد لا يعرف)، ولكنه يظل محتاج لإضافات وتفسيرات، فلا يكفي أن ننشغل فقط بأسباب الهبوط، وإنما التألق أيضا خاصة إذا جاء بشكل جماعي من خلال أغلب المسابقات، في شكل إنجاز مهم يستحق الحفاظ عليه، فقد كان من المعتاد أن يتعامل المتابع للمهرجان مع إنجازات الإبداع السوري في السنوات الأولى. لكن توالي دورات المهرجان بانتظام على مدى سبع سنوات، أتاح للتنافس والاحتكاك أن يفعل مفعوله، وأن يثمر بتوسيع دائرة الإبداع لتضم عددا أكبر من المبدعين العرب من سورية والأردن ومصر وفلسطين والبحرين وتونس والمغرب، وبحيث أصبح الرهان على العمل وليس الدولة، فما من مبدع أو محكم لا تسعده مفاجأة فنية أو إبداع راق في هذا البلد أو ذاك، خاصة إذا كان مهرجانا (من العرب واليهم) كما صرح بذلك وزير الإعلام المصري في حفل الافتتاح، وكرره في الختام حافزاللمبدعين على التعامل مع النتائج من هذا المنظور الذي يسمو بقضية الإبداع إلى آفاقها الأرحب، وعلى الأرجح، فإن الدوافع الموضوعية والثقافية البحتة لاختيار الأعمال الفائزة لدى أغلبية أعضاء لجان التحكيم، لا تنفي بالطبع بعض التوازنات التي يضعها البعض لأنفسهم في منحهم للجوائز ومع ذلك فلابد أن ينتصر الإبداع أخيرا وهو المبدأ الذي تتأكد أهميته عاما بعد عام والذي يحتاج دائما إلى التأكيد عليه والنضال من أجله من الجميع.

ولقد أقيم مهرجان القاهرة السابع للإذاعة والتلفزيون في الفترة من الثاني وحتى السابع من يوليو الحالي بمقره الجديد في مدينة الإنتاج الإعلامي، التي أصبحت أحد أكبر المجمعات المخصصة للإنتاج الفني في العالم بعد عشرة سنوات من وضع حجر أساسها العام ١٩٩١، وفي المنطقة الإسلامية بها درات وقائع حفل

المسلسلات التاريخية

الافتتاح الذي أخرجة محمد فاضل، وتضمن عرضا لأوبريت قصير بعنوان «عالم عربي واحد» كتبه الشاعر سيد حجاب ولحنه الموسيقار عمار الشريعي قبل أن ينتقل الحضور إلى دار السينما الجديدة المجهزة بنظام الصوت المجسم الدولبى لرؤية فيلم الافتتاح (أيام السادات)، وبين الأوبريت والفيلم كُرم عدد من المبدعين العرب الكبار في مجال التلفزيون والإذاعة، هم سناء جميل وجميل راتب ونادية لطفي وسميرة أحمد وعبدالرحمن أبو زهرة، ومن المبدعين العرب الفنانة منى واصف والفنان أيمن زيدان من سورية، وسارى الأسعد من الأردن وطلال رحمة من فلسطين، وعبدالخالق المختار وشذى سالم من العراق، وخدوجة صبري من ليبيا بالإضافة إلى تكريم أبطال (أيام السادات) أحمد زكي وميرفت أمين وأحمد السقا ومنى زكي والكاتب أحمد بهجت والمخرج محمد خان، بالإضافة إلى تكريم الراحلة (الفنانة سعاد حسني) والكاتب الدرامي عبدالسلام أمين والإعلامية تماضر توفيق أول رئيس للتلفزيون المصري! وقد بدأت أعمال التحكيم قبل المهرجان بأسبوع كامل ابتداء من الخامس والعشرين من يونيو الماضي لمواجهة العدد الكبير من الأعمال المتنافسة، والذي بلغ ٨٩٧ عملا منها ٦١٢ عملا تلفزيونيا و عملا إذاعيا، قام بالتحكيم فيها ٣٤ لجنة منها ١٥ لجنة للإذاعة و ١٩ لجنة للتلفزيون، وتولت رئاسة لجنة تحكيم مسابقات التلفزيون، الكاتبة كوثر هيكل نائب رئيس التلفزيون المصري سابقا، بينما تولت الإعلامية عواطف البدرى نائب رئيس الإذاعة المصرية رئاسة لجان تحكيم الإذاعة، ورأس اللجنتين معا الإعلامى أحمد فراج، وقد بلغت قيمة الجوائز هذا العام ٢٦٧ ألف جنية مصري منها ١٥٠ ألف جنية للتلفزيون و١١٧ ألف جنية للإذاعة و٤٢ ألف جنية لأفضل برنامج إذاعي وتلفزيوني عن القدس، جاءت مصر في المركز الأول كأكثر الدول المشاركة بأعمال إذاعية وتلفزيونية، حيث نافست بـ ٢٧١ عملا (٢٠٣ أعمال تلفزيونية و ٦٨ عملا إذاعيا)، ثم فلسطين ٩٩ عملا (٨٥ تلفزيونيا و ١٤ إذاعيا)، ثم السعودية ٥٩ عملا (٤٤ تلفزيونيا و ١٥ إذاعيا) ثم المغرب (٣٦ تلفزيونيا و ١٩ إذاعيا)، وسورية ٥٢ عملا (٣٠ تلفزيونيا و ٢٢ إذاعيا) و الكويت ٤٨ عملا (٢٩ إذاعيا و ١٩ تلفزيونيا)، والعراق ٣٩ عملا (٢٤ تلفزيونيا و ١٥ إذاعيا)، ولبنان ٣٧ (٢٤ إذاعيا و ١٣ تلفزيونيا)، واليمن ٣٥ عملا (٢٦ تلفزيونيا و ٩ إذاعيا)، وليبيا ٣٠ عملا (٢٤ تلفزيونيا و٦ أعمال إذاعية)، ثم تونس (٢٨ عملا) ودبي (٢٧عملا) والبحرين (٢١)، والأردن (١٨) عملا، سلطنة عمان (١٨) عملا، الشارقة (١٧)، والجزائر (١٦)، وقطر (١٤)، السودان (٨). في النهاية فإن المهرجان ككل عمل جاد لا يخلو من ملاحظات يجدر بإدارته الالتفات إليها، حتى يصل إلى النموذج الذي ننشده له كمحفل ومرصد سنوي لاتجاهات الإبداع العربي في مجالي الإذاعة والتلفزيون: أولا: إن عليه الالتزام بالمواعيد التي يعلن عنها لتلقي الأعمال المشاركة فيه بلا حساسيات أو خوف من إحراج أو إغضاب أي ممن لم يرسلوا أعمالهم في المواعيد المقررة للمشاركة، فهذا يزيد حمل العمل وأعبائه ويصيب المحكمين بالإرهاق على الرغم من كثرة عددهم. ثانيا إن إعادة النظر في مسألة قبول كل الأعمال التي ترسل إلى المهرجان، هو أمر ضروري تسليم إدارته بإقامة لجنة لتصفية الأعمال المقدمة إليه، فلا يكفي لجنة تحكيم مبكرة وإنما عليه أن يتسلح بشجاعة تحديد المستوى الملائم للتنافس، خاصة أنه مازال هناك من يغضب لعدم حصولة على جوائز رافضا الاعتراف بمعايير لجان التحكيم، ومتسائلا إذا كان الأمر كذلك فلماذا تقبل الأعمال من الأساس؟» ولعله من الملائم هنا أن يقتبس المهرجان بعض تقاليد مهرجانات السينما التي لا تعرض أعمالا قبل أن تتم تصفيتها أولا. ثالثا: أن ندوات المهرجان هي جزء مهم منه لابد وأن تتلاءم مع فعالياته بالقوة نفسها، ومن هنا فمازالت هذه الندوات تفتقد الإعداد المحكم، وتفتقد الدراسات البحثية المتخصصة التي تضيف العمق النظري الملائم للأعمال الإبداعية، ناهيا عن تعاملها مع قضايا الإعلام المتسعة بكل أهميتها، وهو ما يتطلب مشروعا بحثيا متكاملا للمهرجان في سنواته القادمة، يركز على تطوير أداء الإعلام العربي وتعظيم إبداعاته على كل المستويات. رابعا: مايخص جوائز المهرجان والتي كشفت عن مؤشرات عديدة، منها التقدم الكبير لبعض الدول المتنافسة في نوعيات من الأعمال جديدة على اهتماماتها التقليدية، وحيث برزت على سبيل المثال كل من تونس والعراق والبحرين، في منافسة (المسلسل التاريخي) مع مصر وسورية، كذلك في مسابقة (المسلسل الكوميدي) برزت الكويت في منافسة قوية مع سورية ومصر واللتين كانتا المحتكرتين لهذه المسابقة من قبل، كذلك نافست المملكة العربية السعودية على المركز الأول للتمثيلية التلفزيونية) وحصلت عليه، وكذلك انتزعت قطر ذهبية (البرامج والندوات)، وانتزعت الجزائر الجائزة الذهبية لمسابقة (المجلة التلفزيونية)، بينما حازت فلسطين على ذهبية مسابقة (البرنامج الاستعراضي) فإن الأردن نجحت في الحصول على ذهبية (مسابقة القدس)، وهذا يعني أن المهرجان قد كشف عن تعدد مراكز الإبداع وتوزعها بين الأقطار العربية بشكل يعني غروب شمس احتكار بلد أو اثنين فقط للإبداع والمبدعين، وتلك قضية مهمة في إطار تصحيح المفاهيم الثقافية بين الأقطار العربية بعضها البعض، وفي اعتقادي أنها سوف تثمر في السنوات القادمة أعمالا أفضل وإبداعات أقوى، وهو ما يطرح قضية مهمة هي قضية هذه الأعمال التي حصدت جوائز المهرجان والتي لم يرها غالبية المشاهدين في العالم العربي إلا باستثناء القليل منها، وبالتحديد المسلسلات المصرية والسورية التي تعرض على نطاق واسع في جميع المحطات العربية محلية أو فضائية. وبالتالي تبقى أغلبية الأعمال المبدعة خارج دائرة المشاهدة ومن ثم الانتشار والتقدير، مما يجور عليها ويحرمها أيضا من فرصة التجويد وربما من فرصة الاستمرار في إنتاجها فيما بعد، ولعلها قضية! تتجاوز إمكانات وصلاحيات إدارة المهرجان نفسها وتحتاج إلى رعاية اتحاد الإذاعات العربية، أو لجنة الإعلام العربي بالجامعة العربية لتبنيها، فهو قرار سياسي في قضية ثقافية.. وما أحوجنا إليه ◆

”
جوائز المهرجان كشفت عن مؤشرات عديدة، منها التقدم الكبير لبعض الدول المتنافسة في نوعيات من الأعمال الجديدة على اهتماماتها التقليدية
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في بداية العام ٢٠٠١ وافقت السلطات الأمريكية المسؤولة على اندماج شركتي «أمريكا أون لاين» أكبر الشركات المتخصصة في تقديم خدمات الإنترنت و «تايم وارنر» أكبر الشركات المتخصصة في تقديم المواد الثقافية والفنية. وقد حدث ذلك بعد تمحيص استمر ما يزيد على عام كامل، وبعد مراجعة الضوابط الضرورية لكسر محاولات الهيمنة على الثقافة والفنون الرقمية وسبل توزيعها.

د. محمد فتحي - مصر

الاندماجات الإعلامية..

التفوق والسيادة بالإنترنت

وما يعنينا هنا هو أن ما حدث يشكل نقطة انقلاب لن يظل عالم الفن والثقافة بعدها كما كان قبلها، ذلك أن موجة الاندماجات بين عمالقة صناعة الإعلام وصناعة السينما ودور النشر وشركات برمجة الكمبيوتر وشركات الإنترنت، ستؤدي - هذه الموجة إلى تغيير شامل في منتجات الثقافة والفن والترفيه، والطريقة التي يحصل بها الناس عليها.

لكن لعل الأهم إطلاقا هو أن التأثير السلبي لهذه الموجة لن يقف عند معارك العمالقة التي يرتفع أوارها بهدف السيطرة على «السوق» وأموال الإعلان، ولا عند ما يتهدد الليبرالية الفكرية، لأن الضرر الأعظم سيكون من نصيبنا نحن القاطنين فيما يسمى ببلدان «العالم الثالث».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاندماج أدى إلى تغير شامل في منتجات الثقافة

في ١٠ يناير ٢٠٠٠، وبينما كانت البورصات العالمية تشهد تراجعا محسوسا، فيما يخص أسهم شركات تكنولوجيا المعلومات، أعلنت «أمريكا أون لاين» أكبر الشركات المتخصصة في تقديم خدمات الإنترنت عن شرائها لشركة «تايم وارنر» أكبر الشركات المتخصصة في تقديم المواد الإعلامية، بمبلغ ١٠٠ مليار دولار، وقفزت أسهم العملاق الذي نتج عن اندماج الشركتين قفزة هائلة. وعمت موجة من الهوس، تحسبا لاندماجات شبيهة بين شركات التقنيات المتقاربة (العاملة في مجالات الكمبيوتر والاتصالات وصناعة الإعلام) الأمر الذي بات يشكل وجهة عامة، وقد وافقت الحكومة الأمريكية بعد عام من التمحيص على اندماج الشركتين العملاقتين.

وبعيدا عن التراجع والتقلبات التي تعرضت وستتعرض لها قيمة أسهم الشركة المندمجة وما شابهها في البورصات العالمية فإن ما يعنينا هنا شيء آخر، هو أن ما حدث يشكل نقطة انقلاب لن تظل ثقافة العالم بعدها كما كانت قبلها.

وحتى ندرك وجهة ما يحدث ينبغي الإلمام بمجموعة من الحقائق.

الأولى أن «تايم وارنر» التي جاءت نتيجة اندماج شركة «وارنر» للاتصالات مع دار «تايم» للصحافة والنشر، وشبكة C.N.N وكانت قبل الاندماج أكبر الشركات المنتجة للمواد الثقافية والفنية في عالمنا، وهي شركة عريقة راسخة القدم تنتج الأفلام والبرامج التلفزيونية والموسيقى، وتصدر سلسلة من أكبر المجلات العالمية أمثال «تايم، بيبول، لايف، سبورتس إيلوستريشن»، وتصدر سلاسل عديدة من الكتب، كما أنها تملك أكبر شبكة لتوصيل الإرسال التلفزيوني عن طريق الكابلات في الولايات المتحدة، وتتعاون مع أكبر شركات الإعلام في ترويج منتجاتها في أنحاء العالم.

وقد حاولت «تايم وارنر» تقديم خدماتها على الإنترنت بنفسها قبل فترة دون نجاح أو انتشار يعتد به، مما أصابها بالإحباط. الأمر الذي جعلها جاهزة لعملية الاندماج الجديدة بحيث تعتمد على قدرات «أمريكا أون لاين» فيما يخص الوصول إلى الإنترنت وجمهورها العريض (أكثر من ٢٠ مليون مشترك).

> «مع بداية ظهور الإنترنت، بشّر الكثيرون بنهاية عصر الإعلام الجماهيري، لأن شبكة الإنترنت تتيح لكل مستخدميها الوصول إلى مختلف الآراء من آلاف المصادر المستقلة والمتنوعة»

والحقيقة الثانية أن «أمريكا أون لاين» شركة حديثة أسسها نجم موسيقى الروك ستيفن كيس في أواسط الثمانينيات، كشركة مهمتها توصيل المتعاملين معها إلى المصادر التي يقصدونها عبر شبكة الإنترنت، وكان «المثقفون» ينظرون إلى «أمريكا أون لاين» حتى وقت قريب باستخفاف، بصفتها خاوية المحتوى الثقافي والفني ضحلة المستوى الفكري، لكن اهتمام الشركة بالتسويق، بما في ذلك حملاتها من قبيل بيتزا لترويج «بيتزا هت» (!)، قادها إلى أن تصبح أكبر شركات تقديم الخدمات عبر الإنترنت في الولايات المتحدة الأمريكية.

والحقيقة الثالثة أن فكرة الاندماج بين «أمريكا أون لاين» وشركة إعلامية مثل «والت ديزني» أو «تايم وارنر» حين ظهرت إلى الوجود قبل سنوات فإن التصور الشائع كان أن تشتري «تايم وارنر» الراسخة القدم محدث «التوصيل»، لكن «أمريكا أون لاين» قلبت المائدة خلال سنوات وأصبحت هي من يشتري ويترأس ويتحكم، معتمدة على تحليق سعر أسهمها في حينه إلى ذرى غير معهودة.

ومن هنا فإن عملية الشراء (الاندماج) التي تمت تقنن انتصار الإعلام المحدث الجديد على الإعلام القديم، لكن الأمر لا يقف عند ذلك. لقد كان ما ينقص «أمريكا أون لاين» هو تقديم «الخدمات الاتصالية» عن طريق شبكة تتمتع بسعة نقل كبيرة مثل الكابلات التلفزيونية، وهو أمر كانت تتنافس في السبق إليه شركات مثل «مايكروسوفت» (بيل جيتس) و «أيه تي آند تي»، لأن السعة الكبيرة للشبكات تفتح الباب أمام تسويق خدمات جديدة مثل طلب المستهلك ما يريد شخصيا، وعلى نحو فوري، من مواد التسلية والترفيه (أفلام وبرامج تلفزيونية وموسيقى و...) ومواد الإعلام، بل ومن السلع (التجارة الإلكترونية)، التي ينظر إليها بصفتها الطريق الحقيقي لربط الجمهور بطرق الاتصالات السريعة.

لهذا أصبحت «تايم وارنر» بشبكة الكابلات ذات السعة الكبيرة التي يملكها (١٣ مليون مشترك) هدفا لـ «أمريكا أون لاين»، يتيح ما تتطلع إليه من إمكانات اتصالية لتسويق الخدمات الجديدة على نطاق واسع. ذلك إضافة إلى مراهنتها على تقديم نتاج «تايم وارنر» من أفلام وموسيقى ومجلات وكتب لقطاع واسع من المستهلكين، بعد أن تجاوز الحصول على خدمات شبكة الإنترنت أجهزة الكمبيوتر، وأصبح في متناول أجهزة التلفزيون الرقمية التفاعلية وأجهزة الهاتف المحمول.

وهكذا صارت الشركة المندمجة، التي تعمل في إطارها شركات «أمريكا أون لاين، تايم وارنر سي إن إن، وارنر بروس، نيتسكيب»، صارت واحدة من قمم تقديم خدمات شبكة الإنترنت المطورة والموسعة، مبتعدة عن أن تكون منتجا يتحرك في سوق ضيق (نسبيا)، أو مجرد معبر للراغب إلى ما يقصده من مصادر للخدمات، بعد أن بات في إمكان الشركة الموحدة أن تقدم هي نفسها الخدمات إلى جوار المعبر.

وقد ذكر بيان مشترك للشركتين المندمجتين أنه بتكوين الشركة الجديدة فإنه سوف يتم استغلال انتشار وطغيان شبكة الإنترنت لتقديم إبداعات جديدة تعتمد عليها، وأنه سوف يجري إحداث تغيير شامل في الطريقة التي يحصل بها الناس على المعلومات والإرسال التلفزيوني وأسلوب الاتصالات مع الآخرين، وأيضا شراء السلع والمنتجات والإعلام والترفيه.

وقد بدأت الشركة المندمجة بالفعل ترويج وتقديم خدمات مختلفة

قوامها مئات قنوات الاتصال التي تتضمن قنوات تبث موسيقى رقمية - أي أن جودتها تضاهي تسجيلات الأقراص الضوئية (سي دي) - كما تتضمن طلب الأفلام على مدار اليوم، ومشاهدتها بخصائص مشاهدة الفيديو (التوقيف والرجوع و...)، وذلك إضافة إلى التعامل مع شبكة الإنترنت بسرعة تفوق سرعة الخدمة القديمة خمسين مرة، بينما يستطيع المتصفح الاتصال هاتفيا بمن يريد عبر الخط نفسه، وهو أمر كان مستحيلا عبر خطوط الهاتف التقليدية.

وهكذا فإن قناة الكابل التي ظلت حتى وقت قريب مجرد قناة توصل إلى المنزل عددا محدودا من قنوات الإرسال التلفزيوني قد تحولت إلى شبكة للخدمات المتكاملة . وتحول الجهاز الطرفي الذي يتعامل معها إلى جهاز يجمع بين قدرات أجهزة التلفزيون والكمبيوتر والاتصالات.

لقد خسرت «تايم وارنر» عشرات الملايين من الدولارات عام ١٩٩٤ حين بدأت تشغيل شبكة الخدمات التفاعلية المتكاملة، على الرغم من قيامها بحملة ترويج واسعة. لكن الشركة المندمجة الجديدة تراهن على أن العالم قد تغير كثيرا عبر هذه السنوات، كما أن التكنولوجيا تطورت كثيرا وانخفضت أسعار رقائق الكمبيوتر التي تستخدم في الأجهزة مثلها مثل التجهيزات المستجدة لجهاز التلفزيون، فتجهيزة التوصيل التي كان ثمنها يقدر بآلاف الدولارات خلال المحاولة الأولى عام (١٩٩٤) صار سعرها ثلاثمئة دولار فقط اليوم، وسعرها مرشح للانخفاض أكثر على نحو سريع، الأمر الذي يساهم في ازدهار غير مسبوق للخدمات الجديدة.

وبالطبع لم تقف الشركات المعنية الأخرى مكتوفة الأيدي أمام هذا التغير وعلى سبيل المثال فقد أقدمت شركة «فياكوم» على شراء شبكة «سي بي إس» بمبلغ أربعين مليار دولار. وأشهر القصص الإعلامية وأكثرها رواجا اليوم هي تلك التي تخص الصراع المتعدد الآفاق بين هذا العملاق الجديد وبين «أمريكا أون لاين أو تايم وارنر». فقد ظهر سباق رهيب على توسع كل «عملاق» في مجالات تميز الآخر، مثل محاولة الأخيرة شراء شبكة «نيو أوربان إنترتينمنت» بـ (مائة مليون دولار) التي بدأت أخيرا البث التلفزيوني عن طريق الكابل للأمريكيين من أصول أفريقية، لمنافسة شبكة «بلاك إنترتينمنت تليفجن» التي اشترتها «فياكوم» أخيرا، ومحاولة «أمريكا أون لاين» شراء شبكة تليفزيون «إن بي سي» التي تملكها شركة «جنرال موتور»، بل ووصل الأمر إلى «الضرب تحت الحزام» في مداعبتها شبكة التلفزيون الموسيقية «إم تي في» التي تملكها «فياكوم» التي حاولت هي الأخرى شراء «ياهو» لمنافسة «أمريكا أون لاين» في مجال خدمات الإنترنت. ولا يقف الأمر عند ذلك إذ يتسابق كل من العملاقين على سرقة نجوم (عروض) الآخر، و....

وتتوقع المصادر الاقتصادية أن تدر الشركات الجديدة العملاقة من هذا النوع عشرات المليارات من الدولارات سنويا. لقد تم في الولايات المتحدة الأمريكية تقديم خدمات وبيع سلع قيمتها ٩١ مليار دولار عن طريق الاستجابة التلفونية لإعلانات التلفزيون خلال عام ١٩٩٨. وتتوقع جمعية التسويق المعنية أن ترتفع قيمة التداول إلى ١٢٧ مليار دولار عام ٢٠٠٢. وتستطيع الشركة الجديدة (بعشرات الملايين المشتركين في قطبيها) تحقيق دخول كبيرة من خدماتها المتكاملة، بما في ذلك إتاحة الفرصة للجمهور للشراء مباشرة من التلفزيون التفاعلي الجديد، وذلك إضافة إلى ما تكسبه من الصفقات الإعلانية الضخمة (تقدر بمئات الملايين من الدولارات).

لكن المسألة لها أبعاد مهمة أخرى لا تقف عند المكاسب أو السباق أو الحرب أو حتى إحداث ثورة في مجال الاقتصاد أو الترفيه، فهي ترتبط على نحو أعمق بالمشاكل التي يعاني منها مصير عالمنا المعاصر، فأدوات العولمة التي تسيطر عليها الشركات المندمجة تتعامل مع ما يمس جوانب عميقة من الوجود البشري، ويمكن أن تكون وبالا ما بعده وبال، يهدد فردوسا كان الإنسان المعاصر يحلم به.

لقد بشر الكثيرون مع مقدم خدمات الإنترنت بنهاية عصر الإعلام الجماهيري وما أحاط به من تحديد فرص الإنسان في المعرفة مع شيوع التلقي السلبي، ذلك أن شبكة الإنترنت تتيح لكل واحد الوصول نظريا إلى مختلف الآراء، والاطلاع على ما يريد من آلاف المصادر المستقلة والمتنوعة.

> ”اندماج الشركات الإعلامية العملاقة سيؤدي حتما إلى انهيار التفاعل الثقافي بين بلدان العالم، وتسييد أيديولوجيا غير معلنة ترسخها الشبكات العولمية بقصد الهيمنة على الفن والثقافة“

لكن الخطوة الجديدة، والموجة التي تثيرها، تبين أن المخارج الكثيرة لشبكة الإنترنت ستقع في نهاية المطاف تحت سطوة عدد من التحالفات «الإعلامية» الكبيرة، وأن حرية الإعلام التي يجري الترويج لها منذ الأربعينيات سوف تنتهي مع سيطرة حفنة من الكبار على السوق العالمي كله.

وحتى ندرك سطوة الأوضاع الجديدة لابأس من مشهد قديم.

في صيف ١٩٨٢ اجتمع في مكسيكو سيتي ما يزيد على ٨٠٠ من قادة الثقافة في ١٣٠ بلدا، خلال مؤتمر منظمة التربية والعلوم والثقافة التابعة للأمم المتحدة (اليونسكو)، وكادت الرتابة تصيب الحضور بالملل لولا أن راح جاك لانج وزير ثقافة فرنسا آنئذ يهاجم غاضبا الإمبريالية الثقافية لدولة لم يحددها بالاسم، وإن فهم كل من بالقاعة مقصده بوضوح. قال لانج: «إن غالبية برامجنا التلفزيونية تتكون من نتاج نمطي مكرر، يقضي على ثقافتنا الوطنية وينشر أسلوبا محددا للحياة.. إن الإمبريالية المالية والثقافية لا تسعى إلى السيطرة على الأرض، لأن الأجدى أن تسيطر على الوعي وعلى التفكير، تسيطر على الحياة..».

لقد قيل هذا الكلام - الذي اتفق كل الحضور مع جاك لانج على صحته - قبل نضج أدوات العولمة وظهور القنوات الفضائية والإنترنت و...، وهي مستحدثات زاد معها نصيب النتاج الإعلامي الأمريكي في النتاج الإعلامي العالمي كثيرا.

وقد تواصلت المقاومة الفرنسية حتى وصلت أروقة «الجات» ولم تجد أمريكا والمنظمة بدا في النهاية من التسليم بما عرف بـ «الاستثناء الفرنسي»، الذي أعطى فرنسا الحق في فرض قيود على استيراد المنتجات الثقافية الأمريكية، وتقديم الدعم لصناعتها الثقافية الوطنية. لكن ذلك كان استثناء من القاعدة التي لاتعبأ بابتلاع ثقافة العنف والجنس الاستهلاكية ثقافات العالم المختلفة.

لقد تم الترويج للعولمة بصفتها تعني الليبرالية الفكرية واحترام الحريات الفردية واحترام حقوق الإنسان، الأمر الذي بشر بانتشار قيم المساواة والحرية والتعددية والتسامح وتعايش الأفكار والثقافات المختلفة، بما يثري حضارة الإنسان من خلال التنوع. لكن العولمة شيء والأمركة بما تفرضه من ثقافة واحدة أمر مختلف تماما.

من هنا لعل الأهم إطلاقا في اندماج «أمريكا أون لاين» و«تايم وارنر» والاندماجات الشبيهة، هو أن التأثير السلبي لموجة الاندماجات الجديدة لن يقف عند ما يتهدد الليبرالية الفكرية، لأن الأثر السلبي الأعظم سيكون من نصيبنا نحن القاطنين فيما يسمى ببلدان «العالم الثالث».

إن التركيز الإنتاجي المتزايد للتكتلات الإعلامية - مع الاستنساخ الوفير - يمكنها من تسويق سلعها عبر قنوات مختلفة بأسعار أقل بدرجة مذهلة، مقارنة بتحمل أعباء الإنتاج المحلي، الأمر الذي يجعل نتاج هذه التكتلات الإعلامية والنسج على منواله هو الأساس. وسوف يقود الأمر إلى أوضاع متردية، مع حالة الإفلاس المادي والمعنوي، التي يمكن أن تصيب الإبداعات المحلية، المستنزفة أساسا مع الأحمال الهائلة التي فرضتها الطفرة الهائلة في الإرسال، مع التحول إلى الفضائيات وساعات الإرسال المفتوحة.

وأقل مايمكن أن يقال عن تأثير ذلك هو انهيار التفاعل الثقافي المثمر حقا بين بلدان العالم، وتسييد «أيديولوجيا» غير معلنة ترسخها الشبكات العولمية بقصد الهيمنة على الثقافة والذوق والفكر والسلوك و...، وهذه وجهة تصبح معها الغالبية العظمى من بلدان العالم تحت رحمة إعلام وتعليم وإبداع وتراث ولغة «الشركات العملاقة الجديدة»، إضافة إلى النمط الاستهلاكي في الحياة وإعلام الترفيه الذي يغفل القيمة التنموية لكل المستحدثات الثقافية.

وذلك فضلا عن التشويه المتعمد الذي يمكن أن تتعرض له ثقافات مثل ثقافتنا العربية الإسلامية ويدعم ذلك تآكل وضمور مطرد في قدراتنا الإنتاجية في مجال الثقافة والفنون، ومحاولات من قبل مؤسسات عالمية لشراء تراثنا الفني بهدف التحكم فيه واستخدامه في عمليات التصنيع الثقافي اللاحقة. وللأسف الشديد يمكن أن يضر ذلك، مثله مثل عمليات الاندماج، بثقافتنا وفنوننا ومجتمعاتنا أيما ضرر.. فإن كانت هناك في العالم المتقدم مؤسسات لوضع الضوابط وإجازة عمليات الاندماج، وإن كان الواقع يسمح بأن يكون هناك شركات مندمجة منافسة، فماذا سيكون موقفنا ونحن نقف عزلا خالي الوفاض حتى من قدرات وإمكانات حقيقية كانت لنا حتى وقت قريب؟!

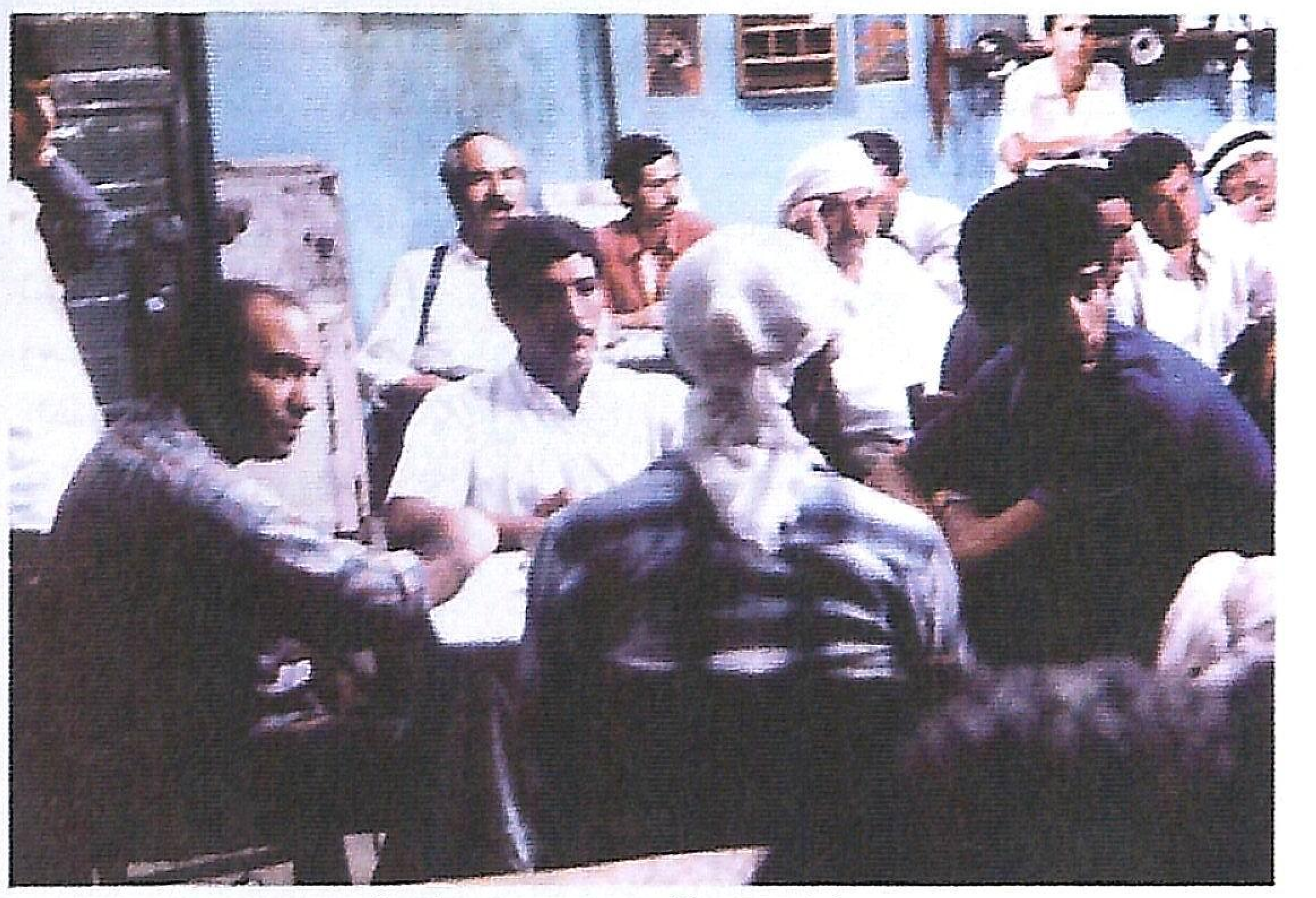
إن حالة الأمركة التي تؤدي إليها الاندماجات الأخيرة ستقود إلى حالة من البحث عن «هويات ثقافية واقية» لايعرف أحد إلى أين يمكن أن تقود. ذلك أن السيطرة المطلقة لثقافة مركزية بعينها، مع نفي الأطراف إلى الذاكرة التاريخية حيث لاتستعاد إلا بوصفها فولكلورا، أو دليلا جديدا على تفوق «الثقافة المركزية»، وقدرتها على نفي الآخرين، أمر ليس فيه شيء من العقل أو العولمة ◆

محاولات الهيمنة على الثقافة لا تزال مستمرة

الناقدة السينمائية ديانا جبور

تتميز كتابات الناقدة السينمائية ديانا جبور بالجرأة على اقتحام الأسوار السياسية والفكرية التي تحيط السينما العربية نفسها بها، وهذا يعود إلى قوة نبرتها الأيديولوجية في قراءة الفيلم. تقول لي في حوار حول كتابها: قد تكون الأيديولوجيا سامية، لكن التعصب يحيلها إلى سوط أو قيد، كما لا يجوز أن نحمّل الأيديولوجيا مسؤولية سذاجة العمل أو رداءته، فهذه تعود إلى تواضع موهبة الفنان، كما تعود إلى افتعاله وسطحيته، ويجب أن نتفق معا على أنه لا يمكن أيضا إطلاق صفة الحيادية على أي صورة، وأنا قدمت في الكتاب دراسة لدلالة الصورة في الأفلام بما يثبت، وأحيانا ينسف الفكرة النبيلة التي كانت وراء صناعتها.

أنور محمد - سورية



من فيلم «كفر قاسم» لـ «برهان علوية

شهادة موجعة لواقع باطل

١٢ فيلما سوريا تناقش قضايانا القومية

الأفلام التي تناولتها ديانا جبور في كتابها (القضايا القومية في السينما السورية) الذي نشرته وزارة الثقافة العام ١٩٩٩ كانت حوالى إثني عشر فيلما:

١ - «رجال تحت الشمس»، وهو أول فيلم أنتجته المؤسسة العامة للسينما في سورية عام ١٩٧٠ عن ثلاث قصص أخرجها نبيل المالح ومروان مؤذن ومحمد شاهين. وتقول ديانا إن هذه الأفلام الثلاثة راعت الأيديولوجيا السائدة وطرحت موضوعا مهما هو أن العمل الفدائي حل أمثل أمام شعب هُجّر.

٢ - «السكين» - وهو ثاني أفلام المؤسسة عن رواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني أخرجه خالد حمادة عام ١٩٧٢. تقول عنه ناقدتنا: في (الرواية) لا نجد «سوبر مان» فلسطينيا لدى كنفاني، أو مسيحا جديدا يحمل بندقيته بدل صليبه، بل بشرا عاديين يعيشون ذروة تداخل الهم العام والشخصي بكل ما تعنيه هذه اللحظة التراجيدية من فرز حاد لأنماط شديدة الاختلاف والتناقض، لكن الطريف في (الفيلم) أن المخرج كان أكثر رفقا بشخصياته مما أراد الكاتب، ففي الرواية نقرأ أنه سرقها (حياته) بينما في الفيلم اكتفى بالقول إنه لم يشترها مما يوحي بأنه ربما تلقاها هدية أو وجدها صدفة. الفيلم من تمثيل المصرية سهير المرشدي ورفيق سبيعي وبسام لطفي.

٣ - «المخدوعون»، فيلم أخرجه المصري توفيق صالح عن رواية لغسان كنفاني. - نلاحظ أن لغسان كنفاني أكثر من قصة ورواية أنتجتها المؤسسة العامة للسينما في سورية - الفيلم يبدأ بمقطع من قصيدة لمحمود درويش يقول فيها: وأبي قال مرة الذي ماله وطن ماله في الثرى ضريح ونهاني عن السفر. هذا الفيلم عندما عُرض في صالات السينما أثار ضجة سياسية كبيرة، إذ قلب كل السائد في التعاطي مع قضايانا القومية وخاصة القضية الفلسطينية، ليس لأنه عن رواية (رجال تحت الشمس) بل لأنه (الفيلم) الذي أشعل واحدة من آخر شموع الحلم العربي الذي دحرته هزائم وخيبات وانتكاسات صغيرة، وكبيرة، فلا عادت فلسطين، ولا نحن رحنا إليها، وها نحن كما رأى توفيق صالح في نهاية فيلمه: ثلاثة رجال بل أمة مرمية على المزبلة لكنها ترفع قبضة يدها، ربما شاهدة، وربما طريقا، وربما قبلة، وربما...

٤ - «حادث النصف متر» - هذا الفيلم عن قصة للأديب لامصري صبري موسى وموسيقى لمارسيل خليفة، وإخراج لسمير ذكرى - أخرجه عام ١٩٨٠، وهو الفيلم الروائي الأول له. وآخر فيلم لسمير ذكرى (تراب الغرباء - ١٩٩٨) عن رواية للسوري فيصل خرتش.

سمير في فيلمه هذا (الأول) وليس الأخير - بالمناسبة كلاهما حازا على شهادات (أيزو) - استطاع أن يقنعنا فنيا كيف سقطت أمة (عربية) في (نصف متر). سمير غربل القوة المتعجرفة، غربل الصلف والغرور. في حافلة وفي مسافة نصف متر يلتقي صبحي مع ندى ويحتك الجسدان، تقول ديانا عن الفيلم: في حين يبدو الجنس لدى صبحي مفصولا عن الحب وعلى نقيض من الشرف، نجد أن ندى تتماهى في الحب وصولا إلى الجنس، دون أن تشعر ما دامت صادقة بأنها قد تجردت من شرفها الكلي. هذه العلاقة غير المتوازنة تتزامن مع أجواء التصعيد السياسي والاستنفار العسكري ليجد صبحي سانحته الثانية في الاقتناص والتسيّد كتعويض عن مركبات نقصه العديدة، فبعد أن كان مستمعا لا يستطيع أن يجاري زميليه في التنظير للصراع العربي - الإسرائيلي وضرورة الكفاح المسلح، نجده قد تفوق عليهما، فعند إعلان النفير العام سنكتشف أنه الوحيد من بينهم، الذي أدى خدمة العلم الإلزامية - ، ليس لوعيه المتبلور، وإنما بسبب حالته المادية المتردية. أما البقية، فقد أعفوا أنفسهم منها مقابل بدل مالي على الرغم من كل التبجح السابق عن ضرورة النضال الوطني. إذن، وبثغرة خَلَقَها تفرّغ المثقفين الوطنيين للنضال اللفظي ولاتساع البون بين النظرية والتطبيق، سيتبوأ أمثال صبحي المجردون من الأساس النظري والرادع الأخلاقي مركز الصدارة.

ديانا جبور إذ تلَخص - أيضا تنتقد، أو تحتفل بالنقد السياسي لحالتنا المزرية التي رسمها سمير ذكري في فيلمه، تقول: أما العسكر فيتظاهرون بالحرب في شوارع المدينة، يعسفون بالأفراد من ذوي النوايا الطيبة (كما هي الحال مع ندى حيث تم التخلص من عبئها بعد قدر بروتوكولي من تأنيب الضمير والتردد) ليصبح بالتالي الانتصار الجزئي والفردي الذي يتبوأ أشلاء الأفراد المحيطين قرينا للهزيمة المتحققة في عام ١٩٦٧، وننيرا لم يخب فأله بها للأسف. سألت ديانا: أي من المخرجين السوريين سعى إلى تجسيد أفكاره بالصورة، لأن السينما برأيي هي فن التفكير بالصورة؟ تجيبني: الصورة بما تعني من كادر وإضاءة وحركة كاميرا، وحركة ممثل. عنصر مهم من عناصر الفيلم لكن لا يلغي أهمية العناصر الأخرى المتمثلة في الحوار، أو الموسيقى، أو المؤثرات الصوتية، أو أداء الممثل، أو المونتاج وسواها. على أي حال أستطيع التذكير بتجارب قيس الزبيدي في (اليازرلي) ونبيل المالح في (السيد التقدمي والكومبارس) وخالد حمادة في (السكين) وأسامة محمد في (نجوم النهار).

٥ - «الليل» - من إخراج محمد ملص ١٩٩٢، كتبه بالاشتراك مع أسامة محمد. تقول ديانا: عبر مستوى جمالي رفيع، وقيمة تشكيلية قائمة بذاتها يقدم محمد ملص فيلمه الروائي الثاني، فيحشد له تفاصيل كثيرة تركب مشاهده الطويلة ذات الأزمنة المتعددة والمتداخلة. هذا ما تراه ناقدتنا في الجانب الفني، أما ما يريد أن يقوله محمد ملص في الجانب الفكري فتقول: إن التبجح بوطنية لا تتأسس على الديموقراطية ستعني التخبط إن لم نقل الخيانة الفعلية وذلك بغض النظر عن نوايا أصحابها. هذا الطرح لاشك فيه جرأة - جرأة من المخرج إذ حكى بالصورة، وجرأة من الناقدة إذ فسرت - قرأت - حللت الصورة. فنحن بحاجة إلى الديموقراطية، لكني أجد نفسي مضطرا لأن أسأل: من يضمن لي بأنني إذا قلت للأعور أنت أعور بأن لا يفقأ لي عينيَ؟

٦ - «ليالي ابن آوى» - سيناريو وإخراج عبداللطيف عبدالحميد. ومن إنتاج ١٩٨٩، وتمثيل أسعد فضة، وبسام كوسا، وزهير رمضان وآخرين. الفيلم كما تلخصه الناقدة ديانا جبور في كتابها القضايا القومية في السينما السورية: أحداثه تبدأ قبيل عام ١٩٦٧ بما يؤكد توجه أبناء هذا الجيل لدراسة الأسباب التي أدت إلى الهزيمة، وذلك على خلفية الربط الواضح، إنما غير المباشر عن العلاقة بين تسلط الرأي الواحد العسكريتاري وبين الهزيمة. حكاية الفيلم تتمحور حول أسرة فلاحية صغيرة، عميدها جندي متقاعد، لكنه يطبق قوانين المؤسسة العسكرية الصارمة والرافضة للرأي الآخر، ليحل الخوف محل الحب، والخلاف محل الحوار.

إلى أي درجة نجح عبداللطيف عبدالحميد في كسر حاجز الخوف من الرأي الآخر - السلطة التي تخاف الرأي الآخر - الذي هو رأينا، والآخر - رأينا - الذي يخاف من الآخر الذي هو السلطة؟! ما شجعني على أن أسأل هذا السؤال هو قول الناقدة: يمكننا الجزم بأن الفيلم قد حفل بإشارات عدة تؤكد تعمّد المخرج أن يكون لفيلمه قراءة ثانية تمنح الأحداث التي قد تبدو وللوهلة الأولى أنها ذات بعد واحد، ومظهر يومي حكائي طريف تمنحها مستوى أعمق وأشمل وأشد إيلاما.

٧ - «كفر قاسم» - عن قصة لعاصم الجندي، وسيناريو وإخراج اللبناني برهان علوية. الفيلم تناول أفظع مذبحة نفذتها إسرائيل ضد مجموعة من أبناء شعبنا وإخوتنا في فلسطين في قرية كفر قاسم، وقد نال الفيلم ذهبية مهرجان قرطاج عام ١٩٧٤.

٨ - «الأحمر والأبيض والأسود» - من إخراج بشير صافية، إنتاج ١٩٧٦، وتمثيل منى واصف وأحمد عداس، وتعتبره ديانا جبور أنه نموذج للأعمال الفنية التي تحتمي بالموضوع من شرط الإتقان والدقة والصرامة لتخرج بالمحصلة من مجال الفن صفر اليدين، فيخسر الموضوع على الرغم من إرادة ونوايا صناع العمل الفني بالدفاع عنه.

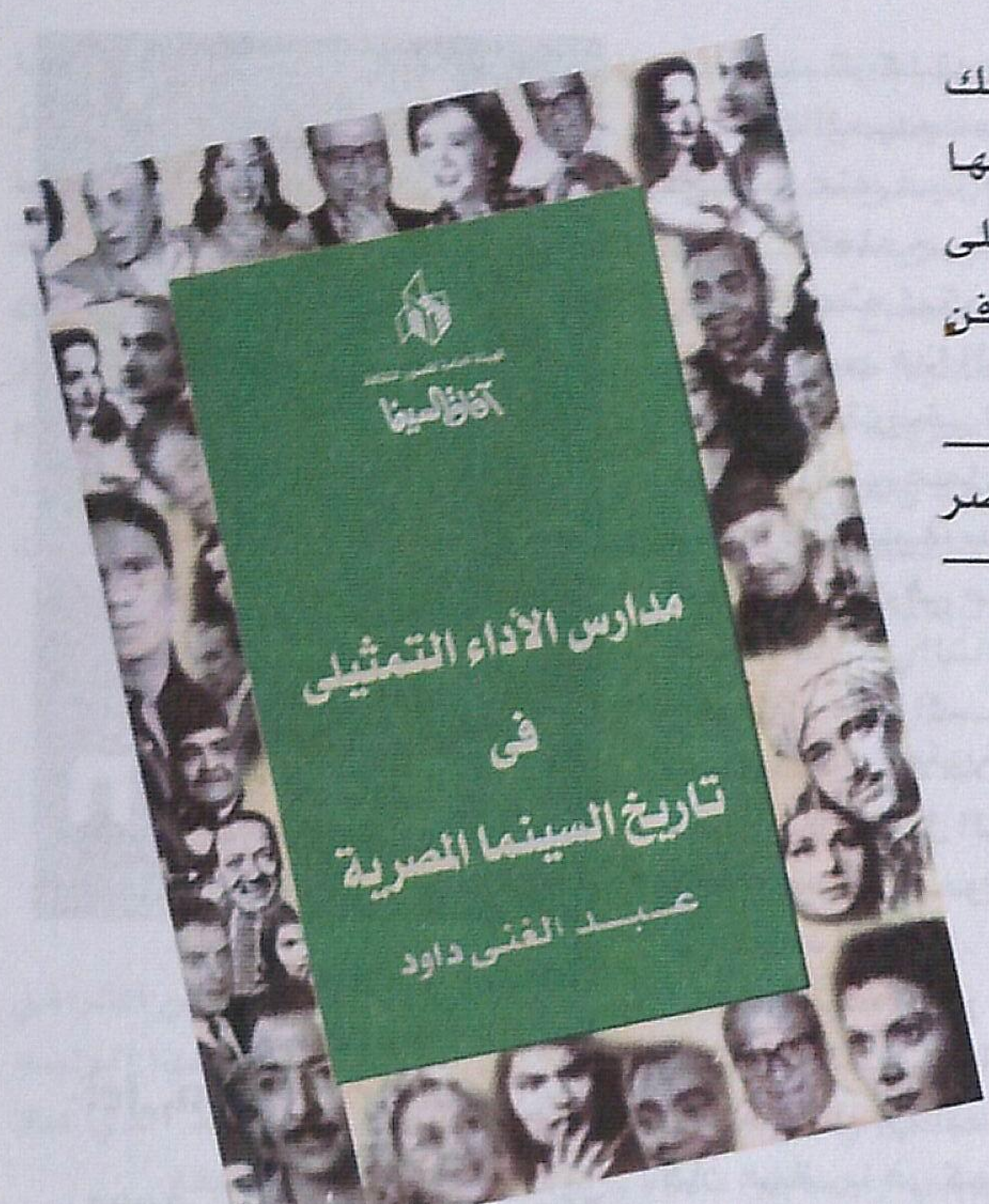
٩ - «الاتجاه المعاكس» - القصة والحوار لحسن سامي يوسف، إخراج مروان حمادة، تمثيل من واصف وبسام لطفي وعبدالهادي صباغ. إنتاج ١٩٧٥. الفيلم برأيي ولو أنه غارق في الأيديولوجيا، إلا أنه استطاع أن يكسر الكثير من الحواجز النفسية بين أفراد المجتمع، وأن يصوّر التقلبات الاقتصادية والسياسية للمجتمع السوري ويقدم فرزا لها.

١٠ - «الأبطال يولدون مرتين» - من تمثيل المصري عماد حمدي ومنى واصف وزيناتي قدسية وإخراج صلاح دهني. لعله، وهذا رأيي، من أسوأ الأفلام التي أنتجتها المؤسسة. تقول ديانا: الفيلم اتكأ على كليشهات في رسم شخصياته، وهو نموذج للأعمال الفنية التي تدغدغ المشاعر الوطنية، وتستثمر جذوة الحماسة لتقدم عملا طافحا بدوره بحماسة يقفز عن الواقع في مرات، وتغيّب المنطق في مرات أخرى، إنما غالبا ما تسيء - على ما أعتقد - إلى القضية التي أرادت إنصافها (قضية فلسطين)!

١١ - «شيء ما يحترق» - أخرجه غسان شميط عن سيناريو وحوار مشترك مع وليد معماري وإنتاج ١٩٩٣. وهو فيلم كما تصفه ناقدتنا «شيء ما يحترق» عودة لأفلام السبعينيات حيث تقدم النكسة كسبب لمأساة الأفراد الذين يقعون بين مطرقة الشرط العام وسندان ذاك الخاص، وشميط ينتقل إلى أجواء المطاردات البوليسية وإلى الاستعانة بمنكهات السينما التجارية وبهاراتها من خلال قصة الحب ما بين رمزي ورندة وما يتخلل هذا الخلط من مشاهد جنس ورقص.

١٢ - «الترحال» سيناريو وحوار وإخراج ريمون بطرس وإنتاج ١٩٩٧، وتمثيل سمر سامي وجمال سليمان وآخرين. الفيلم تعتبره ديانا أنه يقدم وجبة معرفية دسمة لم يسبقه إليها أحد في السينما السورية تتمثل في الاقتراب الحميم من إحدى قطع الموزاييك التي تشكل عنصرا في لوحة المجتمع السوري الفسيفسائية الشديدة التنوع، وربما التعقيد، وهي الطائفة المسيحية من مدينة حماة، ذات السمات الواضحة، إن لجهة العراقة والوطنية والتسيّس، أو لجهة الانغلاق الاجتماعي والتعصب الأخلاقي، لكن الطريف الذي يخرج به المرء من الفيلم أن أبناء هذه الطائفة لا يختلفون في اعتباراتهم الأخلاقية والاجتماعية عما يعيشه إخوانهم المسلمون.

القضايا القومية في السينما السورية للناقدة ديانا جبور، شهادة موجعة، لأنها شهادة حق في واقع سينمائي عربي باطل لم يُعط قضايانا القومية اهتماما كما أعطته السينما السورية، وهي شهادة لها وليس عليها ◆



السينما المصرية عبر تاريخها الطويل وإنتاجها الغزير من أعرق السينمات في العالم، وهي بالإضافة إلى ذلك صاحبة سوق كبير يمتد من المحيط إلى الخليج. وكان أحد أسباب نجاح هذه السينما مما لا شك فيه نجومها وممثليها الذين استطاعوا أن يحققوا تأثيرا كبيرا وعلاقة حميمية مع المشاهد من خلال حضورهم المتميز وقدرتهم على تطوير أدواتهم التعبيرية. وعلى الرغم من ذلك افتقدت المكتبة العربية كتابا يتضمن دراسة جادة وجامعة عن تطور فن التمثيل السينمائي في مصر.

د. وليد سيف - مصر

فاتن حمامة وسعاد حسني نابغتان فرديتان... أم تمثيل منهجي؟

التحليل العلمي لفن التمثيل المصري

يأتي كتاب (مدارس الأداء التمثيلي في تاريخ السينما المصرية) للناقد عبدالغني داود ليسد فراغا كبيرا في حركة النقد السينمائي في مصر، والكتاب هو الإصدار الثاني عشر (أبريل ٢٠٠١) لسلسلة آفاق السينما التي تصدرها الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة.

التفرقة بين فن الأداء التمثيلي السينمائي والمسرحي هو موضوع الفصل الأول.

وطبقا للمنهج التاريخي لابد أن يكون الفصل التالي عن الأداء المسرحي الذي لازم ظهور السينما وسيطر على أداء ممثليها لفترة طويلة... ويحدد الكاتب رواد هذه المدرسة بأنهم الذين احتفظوا بأسلوبهم المسرحي حتى في الأداء أمام آلة التصوير. وفي هذا الفصل يطرح الكاتب نماذج للأداء المسرحي يتمثل لدى بعض الممثلين، يستمد جمالياته من إخلاصهم لهذا المنهج الذي يعتمد على المشاهد الطويلة ذات السمات المسرحية كأنها تنقل المشاهد المسرحية إلى شاشة السينما... ومن هؤلاء عباس فارس وعزيزة أمير وفاطمة رشدي وبهيجة حافظ وآسيا داغر.

وعن مدرسة الارتجال والكوميديا الهزلية يرى الكاتب أن لهذه المدرسة سحرها الخاص في الأداء التمثيلي وأنها مازالت موجودة حتى الآن، وهي تعتمد على الارتجال وشخصية الممثل ويرجع أصلها إلى الكوميديادیلارتي التي استفادت من فن التشخيص والحكي لدى كل من المحبظاتيه والحكواتية والأراجوز وخيال الظل، أي أنها ترجع في أصولها إلى أسلوب مصري صميم في الأداء التمثيلي. أما عن بداياتها في السينما المصرية فيرجعها إلى فيلمي أمين عطا الله (الباشكاتب) سنة ١٩١٤ و (البحر بيضحك) ١٩١٨، ويعتقد أنها مازالت ممتدة حتى الآن ويدرج بين رموزها قائمة طويلة تضم معظم فناني الكوميديا منذ شر فنطح إلى فؤاد المهندس إلى محمد صبحي وحتى محمد هنيدي. وتاريخ الكوميديا الارتجالية هو تاريخ حضور نجم الكوميديا الذي سرعان ما يغيب ويتوارى كما بزغ في أفق شباك التذاكر ليظهر نجم جديد ذو اتجاه جديد. ويشير الكاتب إلى أن السينما على الرغم من طبيعتها التي لا تحتمل الإرتجال نظرا لطبيعتها القائمة على التقنيات والتوقيت الزمني المحدد فإنها سمحت لبعض فنانينا بنوع من الارتجال الذي يرتبط بطبيعة الشخصية التي يؤدونها. ومن المنطلق الارتجالي الذي يختلط بنوع من التلقائية تضم القائمة معظم الراقصات والمطربين والمطربات الذين شاركوا بالتمثيل ومنهم سامية جمال ونعيمة عاكف ورجاء عبده وعبدالحليم حافظ وصولا إلى فيفي عبده وهاني شاكر وعلي الحجار.

ننتقل من الارتجال إلى التلقائية التي يطرحها الكاتب كمدرسة فنية ترتبط بتلقائية أداء الشخصية الدرامية وليست تلقائية الممثل ذاته. فالممثل التلقائي هو الذي يؤدي ببساطة معتمدا على ملامحه وعلى الإحساس الوجداني بالشخصية وإلهام اللحظة دون اعتبار للتمثل الواضح للدور أو الشخصية. ويجب على الممثل أن تكون استجابته ملائمة ومنسجمة مع الحياة التي يشكلها الدور وليست مع حياته الشخصية. وفي رأيي أن هذا التعريف يكتنفه الغموض، ويتدخل أيضا هنا تحديد التلقائية كأسلوب أو مدرسة فنية مع اعتبارها إحدى الصفات الأساسية للتمثيل التقليدي. فالتلقائية بهذا الشكل هي هدف لا يقدر عليه سوى الممثلين الأفذاذ وليست مجرد طريقة للتمثيل.

ومن الملاحظ أن كل النماذج التي اختارها الكاتب لتمثيل هذا الأداء هم من النجوم، ومنهم عماد حمدي ورشدي أباظة وهند رستم وسعاد حسني.

في الفصل الخاص بمدرسة الأداء التمثيلي المنهجي يتحدث عبدالغني داود عن مدرسة الرائد المسرحي زكي طليمات الذي أسس المعهد العالي للفنون المسرحية العام ١٩٤٤. والنماذج التي يقدمها الكتاب لرواد هذا الأسلوب منهم من قنع بالأدوار الثانية أو الثالثة مثل توفيق الدقن وعبدالسلام محمد ونعيمة وصفي وكريمة مختار، ومنهم من أصبح نجما مثل شكري سرحان وفريد شوقي وسهير المرشدي وفاتن حمامة.

وبالنسبة للفنانة فاتن حمامة فأنا أختلف مع الكاتب في أن يدرجها ضمن هذه المدرسة وكذلك الحال بالنسبة لسعاد حسني التي أدرجها ضمن ممثلي الأداء التلقائي. وأعتقد أن هاتين النجمتين كان ينبغي إدراجهما في الفصل التالي ضمن مدرسة المواهب الفردية والنوابغ من الممثلين. فهما أولى أن تنضما إليها من زينب صدقي ودولت أبيض وعلوية جميل مثلا. ففاتن وسعاد حققت كل منها مستوى رفيعا في الأداء السينمائي وقدرة فائقة في التعبير بالوجه والعينين وقدمتا كما متنوعا وغزيرا من الشخصيات الصعبة والمعقدة بإجادة لا تتحقق إلا لممثلين أفذاذ.

على أي حال يسعى عبدالغني داود - في جهد واضح وبدرجة عالية من الموضوعية - إلى تعريف مدرسة الموهبة الفردية والنوابغ من الممثلين يصفها بمدرسة الخبرة والنضج والوصول إلى الأداء البليغ والاعتماد على الحدس والإلهام والعشق لفن التمثيل. في هذه المدرسة ليس هناك ثمة أدوار صغيرة ولكن يوجد ممثلون صغار. وتضم قائمة ممثلي هذه المدرسة مجموعة من العمالقة منهم أمينة رزق وحسن البارودي وعبدالوارث عسر ومحمود المليجي ونجيب الريحاني ومحمود مرسي وحسن حسني. ونلاحظ أن من كان منهم نجما فهو لم يكن كذلك بالمفهوم الأمريكي وإنهم يشكلون هذا النوع المتميز من الممثلين الذين يبحث عنهم المشاهدون. وهم يقدمون أشياء ثرية وغير متوقعة ومصممة بعناية لبناء الشخصية.

ونأتي إلى آخر فصول الكتاب الخاص بالممثل المخرج، وهو أقصر فصول الكتاب إذ يرصد من خلاله الكاتب الممثلين الذين قاموا بالإخراج السينمائي ومنهم محمود ذو الفقار والسيد بدير وحسن يوسف. كما يتناول إشكالية الجمع بين التمثيل والإخراج ومدى تأثيرها على أداء الممثل. والمشكلة الأساسية في هذا الفصل أنه يخرج عن إطار موضوع الكتاب لأن الممثلين المخرجين لا يشكلون مدرسة أو تيارا فنيا، كما أن قيامهم بعملية الإخراج لا يضيف أو يقلل من شأنهم كممثلين ◆

www.arab-celebs.com
موقع لمشاهير السينما المصرية.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

جريدة الفنون

قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

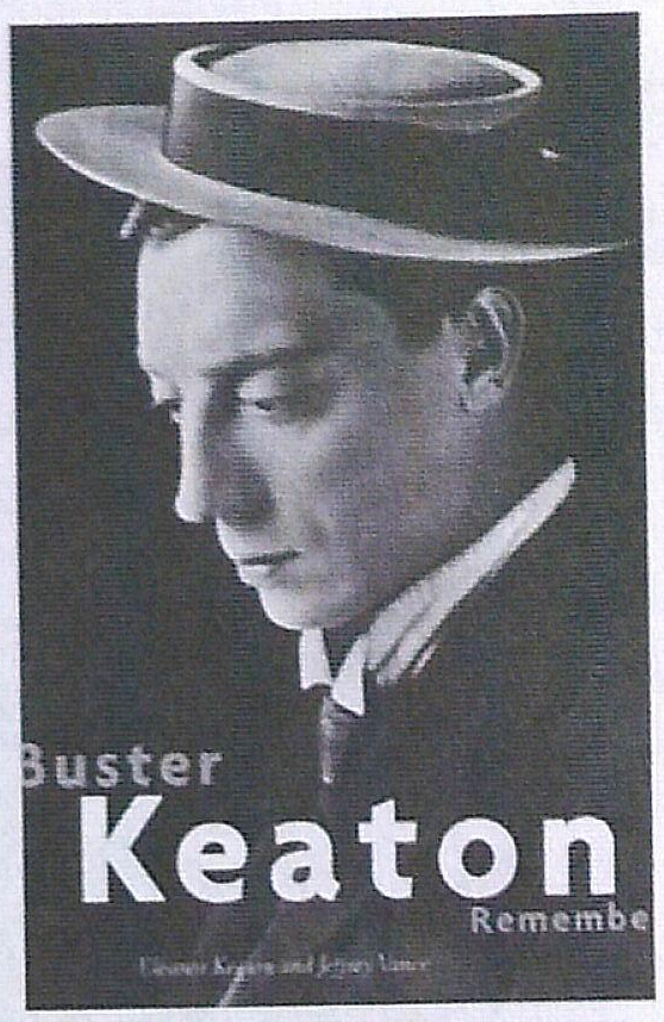
الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك	■ دولة الكويت:	■ الدول العربية:	■ خارج الوطن العربي	نوع الاشتراك	
	☐ اشتراك جديد		أفراد: ٨ د. ك	أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا	أفراد: ٣٦ دولارا أميريكيا		☐ أفراد
	☐ تجديد اشتراك		مؤسسات: ١٢ د. ك	مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ مؤسسات
	☐ سنة						
	☐ سنتان						

تصدر الشيكات باسم/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥



Buster Keaton Remembered by Eleanor Keaton, Jeffrey Vance Harry N Abrams, 2001

الكتاب: في ذكرى بستر كيتون
المؤلف: الينور كيتون، جيفري فانس وآخرون
الناشر: هاري ن ابرامز، ٢٠٠١

هذا الكتاب هو آخر إشادة بذكرى العبقري الكوميدي للأفلام الصامتة بستر كيتون (١٧٥٩ - ١٩٦٦). جاءت فكرة تأليف الكتاب عن طريق زوجته الثانية الينور والتي دام زواجها به مدة ثمانية وعشرين عاما، وذلك بمساعدة المؤرخ السينمائي جيفري فانس، المتخصص بدراسة أفلام الكوميديا الصامتة.

وكانت نتيجة التعاون بينهما ظهور هذا الكتاب الذي يكشف عن حقائق جديدة عن الحياة الخاصة والعامة لبستر كيتون. لقد قامت زوجته بإضفاء طابع إنساني على الكتاب، فهي لم تغفل عن رواية الحكايات الشخصية عن زوجها، إضافة إلى ذكر الإنجازات التي حققها زوجها على صعيد الإخراج والأداء من خلال الاستعانة بالإثباتات الرسمية والسيناريوهات ووثائق وسجلات الاستوديوهات.

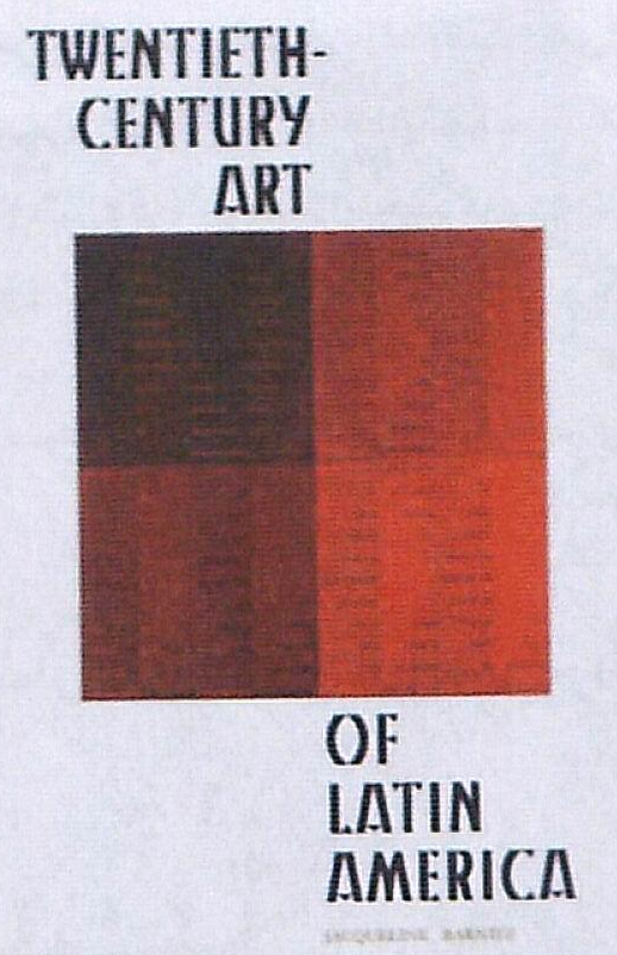
خلال الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد بستر كيتون في عام ١٩٩٥، ظهرت العديد من الكتب التي تحدثت عنه، غير أن هذا الكتاب والذي أكمله جيفري فانس بعد رحيل زوجته كيتون عام ١٩٩٨ قد تفوق عليهم. هذا الكتاب، هو عبارة عن توثيق تاريخي لسلسلة أفلام كيتون التي عمل فيها خلال مسيرته الفنية، بدءا من الظهور الأول لكيتون في موطنه فودفيل حينما كان في الثالثة من العمر، وظهوره على المسرح والتلفاز، ومشاركته في الأفلام القصيرة مع فاتي أربكل خلال السنوات (١٩١٧ - ١٩٢٠)، وحتى صعوده كنجم ساطع في أفلامه الأخيرة.

لقد كانت ملامح الوجه الجامدة والقالب الجسدية المضحكة هي العلامات المميزة لبستر كيتون. لقد كان عبقريا في كوميديا الأفلام الصامتة، إذ حتى بعد مرور عشرات السنوات على إطلاقها، فإنها لا تزال تعد أعجوبة من الإبداع الكوميدي لا مثيل لها. يعد هذا الكتاب استطلاعا موسعا وشاملا للمسيرة الفنية لبستر كيتون. ويقدم نظرة خلف الكواليس عن كيفية اختراع كيتون للأفكار الهزلية لمشاهده، وتصميم الحركات البارعة، وصنع الأفلام.

يشرح الفصل الأول من الكتاب كيف أنه من بين آلاف الصور المقترحة للنشر في الكتاب، كانت بعض الصور التي نشرت قد عثر عليها منسية لأكثر من ٤٠ عاما في مخازن استوديوهات «ام. جي. ام» وجمعت بحذر، مثال على الصور، يحوي الكتاب صورا نادرة للممثل خلال الاستراحة في أحد أعماله، وكذلك مجموعة من الصور لأحد أفلامه مع شارلي شابلن.

الفصل الثاني من الكتاب يحتوي على سيرة موجزة من الفترة الأولى من حياته، بدءا من ولادته وخلال سنواته في فودفيل حتى عام ١٩١٧.

ومن ثم يلي فصل آخر يروي أول خطوات بستر كيتون في صناعة الأفلام على يد أستاذه فاتي أربكل ◆



Twentieth-Century Art of Latin America by Jacqueline Barnitz Univ of Texas Pr, 2001

الكتاب: فن القرن العشرين لأمريكا اللاتينية
المؤلف: جاكلين بارنيتز
الناشر: مطبعة جامعة تكساس، ٢٠٠١

تقوم مؤلفة الكتاب جاكلين بارنيتز، «أستاذة في الفن الأمريكي اللاتيني الحديث في جامعة تكساس بأوستن» بالتحليل المنظم والمتسلسل لهذا الفن بمضمونه المتنوع وعلاقاته المتبادلة، حيث تسلط الضوء على أهم الفنانين المحليين مثل «ويلفيردو لام»، «روبرتو ماتو»، «فريدو كاولو» إضافة إلى العديد من الفنانين الأقل شهرة. يحتوي الكتاب على أكثر من ٣٠٠ عمل فني منظم بترتيب زمني، مزودا بشرح وافٍ للمضمون الاجتماعي والجمالي للعمل.

تقوم المؤلفة، التي تمتلك خبرة أربعين سنة في مجال إلقاء المحاضرات، بالكشف عن أهم توجهات وآراء فناني القرن العشرين في المكسيك والكاريبي وأمريكا الجنوبية. وتتابع التسلسل الزمني للحركات الفنية من ظهور التحديث الذي كسر قوانين وقيود الفن الأكاديمي للقرن التاسع عشر، حتى التوجهات الحديثة في الثمانينيات، مزودا بمعلومات تاريخية وحضارية ثرية عن كل فترة.

تحاول المؤلفة جاكلين بارنيتز تعويض التجاهل والإهمال الذي لقيه هذا الفن من خلال التعريف بأهم الحركات الفنية المحلية خلال القرن العشرين، بدءا من الطفرة في النمو الحضاري الذي حفّز ظهور حركة جديدة هي التحديث»، وهي عبارة عن مزيج من الاتجاهات الرمزية والما بعد انطباعية». ومن ثم يأتي العصر الذي يُعرف بالخارجين عن الوسط، المتكون من الطليعة الرائدة للعشرينيات، متضمنا فناني اللوحات الجدارية المكسيكيين.

وتناقش المؤلفة الحركة السريالية لأمريكا اللاتينية، وتقوم بتحليل المؤثرات الكولومبية والأفريقية والمسيحية والشيوعية. وتشرح الأساليب العديدة المتنوعة التي ابتكرها فنانو أمريكا اللاتينية تعبيرا عن وجهات نظرهم الانسانية والسياسية خلال قرن شهد صنوفاً من الاضطراب والقمع والعنف.

يعد هذا الكتاب عملا استثنائيا على صعيد المعلومات القيمة التي يقدمها والتفسير الوافي لمضمون الأعمال. فهو يقوم بتحسين عملية إدراك واستيعاب القارئ لهذا المزيج الحضاري الاستثنائي الذي يزوّد الفن الأمريكي اللاتيني بالعاطفة الجياشة والحيوية المتقدمة.

هذا الكتاب هو أحدث دراسة شاملة وموجزة لفن أمريكا اللاتينية الحديث ويعد دليلا ضروريا لتقليد فني حيوي وكذلك أداة تدريس مهمة. فمن الضروري أن تحويه مكتبات أولئك المتخصصين من أمثال الفنانين وهواة التجميع والمؤرخين والكتّاب والعلماء الاجتماعيين إضافة لمؤرخي الفن.

من المعروف أن الفن الأمريكي اللاتيني هو الابن المتجاهل لتاريخ الفن الغربي. لأن معظم الكتب الصادرة باللغة الإنجليزية كانت قد تجاهلته، ويعد ذلك تجاوزا غير مبرر، نظرا للطبيعة العالمية للمنطقة الناتج عن الاستعمار الأوروبي للمكسيك والكاريبي وأمريكا الوسطى والجنوبية. لقد خلق هذا الالتقاء بين الحضارات مجموعة رائعة من أعمال الرسم والنحت والعمارة التي تتميز بالتعقيد والإبهار في الوقت ذاته.

لقد أثبت فن القرن العشرين لأمريكا اللاتينية وجوده في الحضارة الغربية. فقد حققت شخصيات رائدة مثل الفنانين ويفريدو لام وروبيرتو ماتا ودييغو ريفيرا، على سبيل الحصر، لأنفسهم مكانة وشهرة عالمية. ولكن يبقى أغلب ما كتب عن هذا الفن قد قدم بصورة مشوهة، فهو إما يقدم بنظرة الضحية المغلوبة على أمرها الخاضعة لسيطرة التدخلات الأجنبية وإما بنظرة رومانسية لما ينبغي أن يكون شكل وأسلوب هذا الفن. وقد جاء الكتاب على غرار ذلك، فهو لم يسعى لاختراع مفهوم فن أمريكا اللاتينية، بل قام بإلقاء الضوء عليه من خلال وجهات نظر فنانيه وناقديه المحليين ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك - بناية النفيسي والخترش
ص - ب - ٢٩١٢٦ - الرمز البريدي ١٣١٥٠ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩
ت - ١٢/ ١١ / ٢٤١٧٨١٠

مصر - مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة
ت - ٥٧٨٦١٠٠ فاكس - ٥٧٨٦٠٢٣

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
ص - ب - ١٢٠٣٥
ت - ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

المغرب - الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب. ١٣٦٨٣
ت - ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٦٢٤٩

الإمارات - شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي: ت - ٢٦٢٣٩٢٠ - فاكس ٢٦٦٣٧٦٨
أبوظبي: ت - ٤٤٥٦٥٠٠ - فاكس ٤٤٥٦٦٥

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
ص - ب - ١٣١٩٥ - الرمز ٢١٤٩٣
ت - ٦٥٣٠٩٠٩ - فاكس ٦٥٣٣١٩١

السودان - مركز الدراسات السودانية
الخرطوم. ص - ب - ١٤٤١
ت - ٤٨٨٦٣١

الأردن - وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان - ١١١١٨
ت - ٤٦٣٠١٩١ فاكس ٤٦٣٥١٥٢

دولة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ المنامة
ت ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

سلطنة عمان - المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢

فلسطين - وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت، ف/ ٢٧٣٦٠٥

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

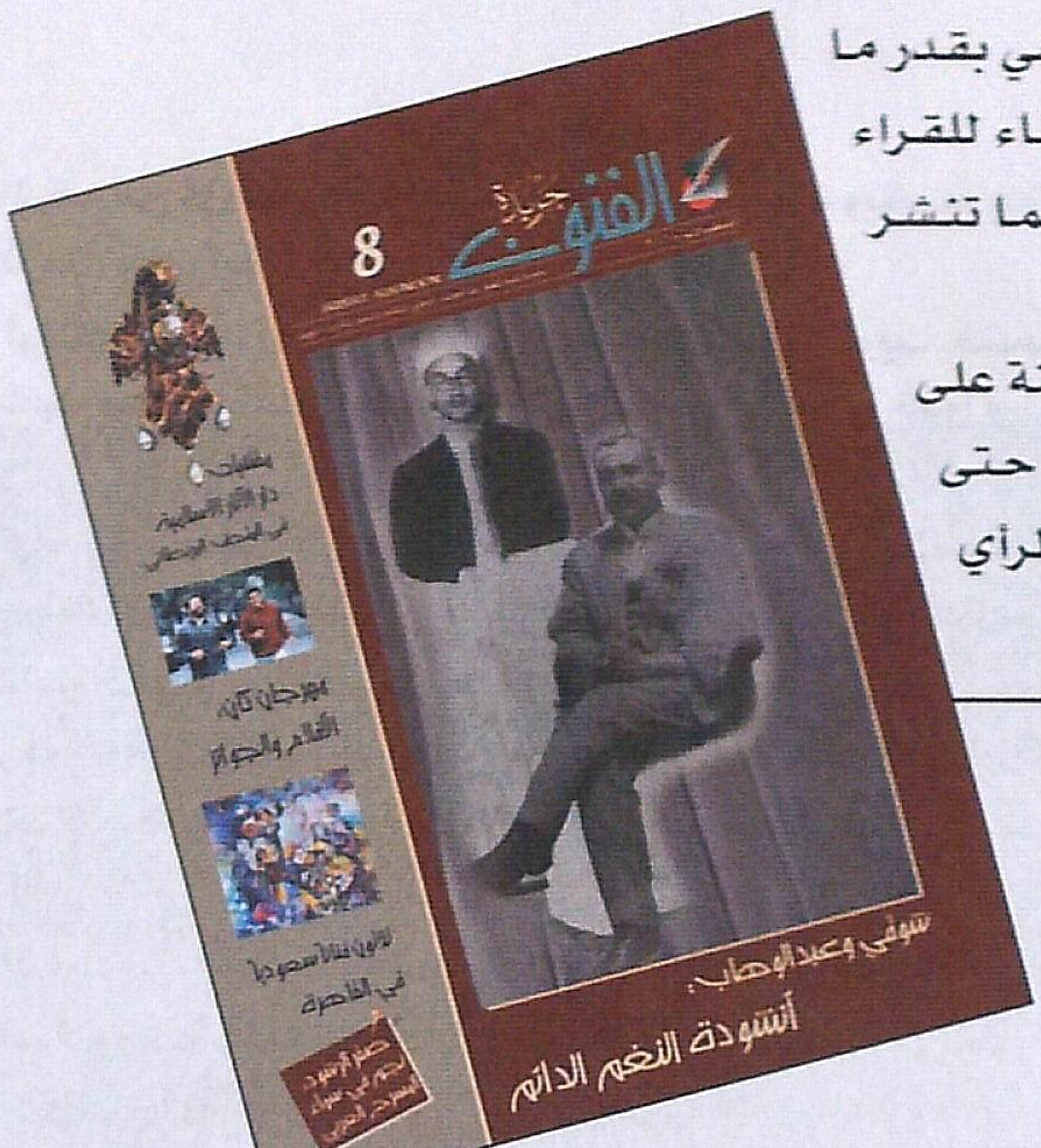
سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميريكيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تُشكل صلة وصل طيبة بهم، بقدر ماهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا.
(من طرفها الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.



اقتراحات بناءة

ليس من قبيل المجاملة القول إن جريدة الفنون غطت نقصا كبيرا في مجال المطبوعات الفنية. فكم اشتاق القارئ العربي لمطبوعة فنية تبتعد به عن تفاهات تذخر بها الساحة الآن.

واسمحوا لي في إطار حرصنا على هذه المطبوعة والرغبة في أن تكون أفضل، أن أقترح عليكم الاهتمام بالدراسات الفنية وأكرر الدرسات الفنية عن أعلام الفن العربي المعاصر.

بمعنى أن تستكتب أسماء كبيرة للكتابة عن أسماء كبيرة. فعلى سبيل المثال نريد قراءة في عالم صلاح أبو سيف السينمائي أو كمال الشيخ أو شادي عبدالسلام أ و غيرهم - وهؤلاء الأعلام لا بد وأن تكتب عنهم أسماء تتلائم وهاماتهم الكبيرة كذلك أرى أن «الحوار» ليس هو الصيغة المثلى الملائمة لمثل هذه المطبوعة، إلا إذا كان حوارا بين ندين كبيرين .. فحينها سيكون للحوار سخونته وللقضايا التي يفجرانها صدى يمكن أن تأتي لكم عنها ردود واختلافات وربما إضافات على الرؤيتين المطروحتين.

وأخيرا أرجو ألا تكون اقتراحاتي تطفلا على رؤيتكم في تسير المجلة، ولكنها اقتراحات من قارئ معجب وحريص على الاستمرار والتطور.

محمد رياض - القاهرة

المحرر:

ليس في اقتراحاتكم أي نوع من التطفل، بل على العكس تماما، هي اقتراحات بناءة .. ونعدكم أن نتبناها جميعا ونسألك المزيد من التواصل والاستمرار في تزويدنا بمثل هذه الاقتراحات التي تُغني المجلة وتنهض بها.

تجربتي!!

بداية نشكركم على هذه المطبوعة الثرية المتنوعة التي تغطي كل أنواع الفنون بأسلوب واحد، كما نشكركم أكثر على خدمة المواقع الإلكترونية التي سهلت كثيرا على القارئ المهتم الباحث عن الجديد في أي من مجالات الفن المختلفة.

وبهذه المناسبة دعوني أسألكم ... لماذا لا تفكرون في استضافة فنانيين (كبار) يكتبون عن أنفسهم ... بمعنى أن يتحدث الفنان على الورق عن تجربته الفنية وعن أحلامه وعن رؤاه - وليكن في الفنون باب ثابت لهذا الاقتراح - إن لقي قبولا لديكم - وليكن اسمه مثلا «تجربتي». ولكم مني جزيل الشكر.

ماجدة النجار - مصر

المحرر:

ولك مزيد من الشكر .. واقتراحك يستحق التأمل وسنسعى لتحقيقه بإذن الله ... بعد الاتصال بكبار فناني الوطن العربي ... كل في مجاله ... ونسألك مزيدا من التواصل.

السيرة الذاتية

لا شك في أن الجريدة تقدم مادة بصرية ونقدية مهمة وبكل وضوح تطرح طموحات هائلة المساحة والأمل. وكنت أرغب في أن اقترح أن تحتوي الصفحات على السيرة الذاتية للفنان العربي (في كل عدد) كما هي حال صور اللوحات طموحا نحو تأسيس قاموس ما يحمل صفة الموسوعية ليكون مبادرة كسر أخرى لحواجز عديدة أفقدت الحوار الفني باللغة العربية أكثر من جوانبه المضيئة ربما لعدم معرفة الفنانين العرب - تحديدا - أحوال وأعمال بعضهم.

وبالتالي هناك فراغ ربما في مسألة التواصل مما يؤثر بشكل واضح على عدم وضوح الرؤية في زحام الأسئلة الكثيرة المطروحة على مساحة التشكيل العربي.

محمد بدر حمدان - اللاذقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحرر:

شكرا على اقتراحك الذي يعكس حرصك على الفن العربي ووحدة فنانيه. ونعدكم بطرحه في أقرب وقت على مجلس تحرير المجلة لمناقشة كيفية إعماله.

للآداب مكانها

يسرني، أن أبارك جهودكم في إصدار مجلة الفنون، وهذه المجلة غطت مساحة كبيرة مما يندرج تحت عنوانها، كما أنها جاءت لتملأ فراغا في الساحة الإعلامية، والتي عادة لا تعطي الاهتمام الكافي والجدي لطرح مواضيع الفنون كما فعلتم.

وأتمنى أن يكون لحضور الأدب مساحة أكبر، ليغني المجلة ويزيد من عدد القراء المهتمين بكل جوانب الحياة الثقافية من آداب وفنون.

ولفت انتباهي وجود الشعر على الصفحة الأخيرة مع الرسم وهذه فكرة جميلة للغاية لتكون الغلاف الأخير للمجلة وأود قبول بعض المساهمات لو نالت إعجابكم.

أكرر إعجابي وتقديري وأتمنى لكم مزيدا من النجاح وللكويت عاصمة الثقافة العربية دوام التألق ورعاية المبدعين العرب.

رزان نعيم المغربي - ليبيا

المحرر:

نشكرك على إطرائك الدقيق. ويسعدنا أن نتقبل إسهاماتك التي نثق أنها ستكون على مستوى النشر. أما بخصوص أن يكون لحضور الأدب مساحة أكبر. فعذرا إذ إننا حريصون على أن تكون مواد المجلة معبرة عن عنوانها «جريدة الفنون»، مع ثقتنا أن المجلات الأدبية واسعة باتساع الوطن، بينما الفنون بمعناها الراقي والرصين غائبة غيابا محزنا ومن هنا تحديدا جاءت فكرة إصدار «جريدة الفنون»، التي نرجو أن تكون جاءت كما كنا نحلم بها والتي نثق ايضا في أنها ستتطور بفضل إسهامات المخلصين من أمثالك سواء بالموضوعات أو بالاقتراحات البناءة.

«الفنون» مشروع ثقافي

من حق كل قارئ عربي، من محيط هذا الوطن المترامي إلى خليجه، أن يستقبل في اعتزاز، بزوغ هذا الوليد الثقافي الجديد، بملء الأحضان، هذا الوليد الذي علا نجمه وسما في سماء وربوع دولة الكويت الشقيقة.

إني أبارك قدوم هذه الجريدة الأنيقة ولا يفوتني أن أنوه بالجهود الجبارة التي يبذلها الإخوة المثقفون في دولة الكويت، التي لا أحد يستطيع إنكار الدور الريادي الذي تضطلع به في مجال الثقافة عموما، وهو دور يوهلها عن حق وجدارة أن تكون عاصمة ثقافية في مطلع هذا القرن، لذلك فإن ولادة جريدة «الفنون» تستحضر في طياتها مشروعا ثقافيا واعيا وشاملا يهدف إلى رعاية الفنون والآداب والفكر وعلوم اللغة، وذلك انطلاقا من فهم واستيعاب الراهن الفكري والسياسي والأدبي، وتقدم صياغة جديدة لتلك الأسئلة التي ما فتئ يطرحها الواقع الذي يعيشه العرب والمسلمون، وذلك بعيدا عن فكر التشميل والرؤى المحنطة والإقصاء واليوتوبيا والتقديس الأعمى.

الحسن علاج - المغرب

باقة ورد

إنه لمن دواعي سروري أن أجد جريدتكم البكر الجميلة «الفنون»، والتي يتلهف عليها الجمهور المصري على مختلف مستوياته الثقافية، قد احتلت مكانة واسعة في عقل وقلب كل مواطن عربي.

وإن دل ذلك على شيء إنما يدل بكل وضوح على أن هذه الجريدة لشاملة لكل اتجاهات الثقافة والفنون تقدم مادة شهية وممتعة للقراء فمزيدا من التقدم والعطاء .. لتبقى الكويت دائما وأبدا منارة الفكر الإنساني.

باقة ورد وتحية عطرة لكل الزملاء

عماد البسيوني - مصر

شكر وتنويه

تشكر جريدة الفنون كل الأقلام التي ساهمت في تحرير مواضيعها منذ صدورها وحتى الآن.

ونظرا لظهور بعض المشاكل الفنية وصعوبة قراءة بعض الخطوط، ورغبة منا في تطوير العمل، تطلب الجريدة من الكتّاب الذين يرغبون في التعاون معها بما يلي:

١- إرسال الموضوعات مطبوعة على الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر.

٢- إرفاق الصور اللازمة مع كل موضوع.

٣- تزويدنا بالاسم الثلاثي ورقم الحساب البنكي واسم البنك وعنوانه، حتى يتسنى لنا إرسال المكافآت المالية.

كلمة التحرير

على الرغم من كل مأساوية اليوم العربي وسوداويته وبؤسه، يبقى للموت وقعه الصاعق، حتى بعد أن بات يملأ من حولنا كل زوايا المكان والزمان والهواء!

كثير أولئك المبدعون العرب الذين مروا على أرض الكويت. فتحت صدرها الطيب لمقدمهم، فرشت أرضها بالود لصحبتهم. عاشوا بين جنباتها، صادقوا أهلها، ولحظة حان الرحيل الأخير، أخذوا وجوههم الأليفة، تركوا بصماتهم الباقية خلفهم، وغادروا إلى حيث لا رجعة!

ربما لهذا وحده يكون الموت مفزعا، يأخذ منك وجها حبيبا، يترك مكانه فارغا وندبة في القلب، ويخفيه عنك إلى الأبد. وكم يكون محرقا أن تشتاق لحظة لهذا الحبيب، تلتفت حولك فلا تجده، ويحرق قلبك أكثر أنه لن يكون أبدا!

بدر شاكر السياب، غسان كنفاني، أحمد زكي، أحمد بهاء الدين، زكي نجيب محمود، زكي طليمات، سعدالله ونوس، ناجي العلي، هاني الراهب، رمزي زكي، وغيرهم كثيرون، ولن يكون عبد السلام رضوان آخر الراحلين!

عبدالسلام رضوان، هو نوع من الرجال يجبرك بهامته الشامخة وعلمه على أن تقف عند حدك، لتعامله بما يليق به من احترام ومحبة!

هو ذاك الإنسان الذي لا يستطيع إلا أن يضع نفسه وقدره، وقبل كل شيء، في المكان الذي يليق باحترامه، ولا شيء غير ذلك!

عبدالسلام رضوان، رجل عربي أصيل المنبت والسجايا، في زمن قل فيه الرجال الخُلّص الذين لديهم القدرة على الصمود والبقاء على المبدأ والرأي، وتحمل كل ما يمكن أن يترتب على ذلك!

عبدالسلام رضوان، مصري عربي، حمل عذاباته وعلمه ومعرفته وعزمه وعزيمته وصدقه وإخلاصه وجاء إلى بلده الثاني الكويت. جاء بكرامته، وعاش بكرامته، وانتقل إلى جوار ربه بكرامته!

سلسلة (عالم المعرفة)، عين إصدارات دولة الكويت، السلسلة الفخر التي قلما تخلو مكتبة عالم أو مثقف عربي من كتبها. (عالم المعرفة) التي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، احتوت عبدالسلام رضوان، كما احتواها بقلبه، ومن خلال تعاونه وعمله مع الدكتور فؤاد زكريا.

عملت مع المرحوم عبدالسلام رضوان في إدارة النشر التابعة للمجلس الوطني قرابة السنتين، كان مكتبه قبالة مكتبي، ومنذ اللحظة الأولى لوصولي للإدارة لاحظت أن الرجل مختلف، وأنه يأبى إلا أن يكون حاضرا بعلمه وأدبه وتواضعه وشموخه وربما عزلته.

عبدالسلام رضوان، يعمل بصمت ودأب ودقة ومعرفة أكيدة بما بين يديه. دخلت مرة عليه أطلب منه أن يترجم إحدى قصصي القصيرة إلى اللغة الإنجليزية، فجعل ينظر إليّ صامتا وطيف ابتسامة يعلو وجهه. وحين استفسرته سبب صمته وابتسامته، قال بود ظاهر:

«لا أعرف».

استغربت إجابته. دار ببالي عبدالسلام المترجم المتمرس والمعروف لا يعرف أن يترجم قصة قصيرة!

عبدالسلام رضوان، الذي ترجم لسلسلة عالم المعرفة: (المتلاعبون بالعقول) و(المعلوماتية بعد الإنترنت) وغيرها. عبدالسلام الذي راجع تراجمات كتب مثل: (اللغة والاقتصاد) و(ثورة الانفوميديا) و(جيران في عالم واحد) وكتبا كثيرة غيرها، عبدالسلام رضوان، لا يعرف كيف يترجم قصة قصيرة!

رحت أنظر إليه، وبهدوء انبعث صوته، قال لي:

«أنا أترجم من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، وليس العكس، وشتان ما بين الترجمتين».

في جلستنا تلك، قال لي عبدالسلام إن الترجمة علم، وإن الترجمة من لغة إلى لغة أخرى لا تعني بالضرورة القدرة على الترجمة بالاتجاه المعاكس. كان يتكلم بود ومعرفة وحرقة. وحين استفسرته سبب حرقته. صمت لبرهة، طالعني بنظرته الهادئة، ومن بعيد انطلق صوته:

«الترجمة الآن أصبحت صنعة من لا صنعة له! الترجمة هذه الأمانة الثقيلة صارت وسيلة تعيش وتكسب، وكم نحن في العالم العربي في حاجة ماسة لأن نضع الترجمة في مكانها المناسب»!

بهدوء وكبرياء، توفى عبدالسلام رضوان!

في السنوات الأخيرة عانى لوحده ذلك المرض الخبيث، كان مكابرا حتى في وجعه، مصراً على أن يعاني آلامه دون أن يشرك أحدا معه حتى أقرب الناس إليه. قال لي مرة:

«ليس من اللباقة بمكان أن يستعطف الإنسان الآخرين، يجلس يبثهم يأسه ووجعه».

وانعطف صوته، قال لي والبحة اللعينة تسكن صوته:

«سأهزم هذا المرض الخبيث وسأنتصر عليه».

قلت له:

«أنا متأكد من ذلك».

وانطويت على نفسي أردد خوفي:

«أتمنى ذلك يا عبدالسلام!».

لا شيء جديد البتة. كل شيء يسير برتابته وثقله المعهود كما هو في كل يوم، هذه سنة الحياة، لن تحتجب الشمس عن السطوع حزنا على أحد، ولن يغور البحر إلى الأعماق مداريا دموعه لفقدان حبيب. لكن، نحن الأصدقاء نلملم حزن قلوبنا، نداري دمعة غالية تتعلق جفوننا، نغلق قلوبنا على أسماء حفرت حضورها البهي على لحم قلوبنا، ونغمض أعيننا نردد:

«يرحمكم الله أيها الأصدقاء الأحباء!».

عبدالسلام رضوان، أحب وأخلص للكويت في أحلك ظروفها.

عبدالسلام رضوان، كان شعلة من نشاط وإخلاص في المكتب الإعلامي الكويتي في القاهرة أثناء فترة احتلال النظام العراقي.

عبدالسلام رضوان، بمعاونة وإرادة المجلس الوطني، أعاد إصدار سلسلة عالم المعرفة.

عبدالسلام رضوان، صديق الكويت، وأهل الكويت، ومثقفي الكويت، وأبن المجلس الوطني.

منا أجمع تحية إجلال وتقدير وعرفان لرجل عربي شهم عاش بيننا أخا كريما ومات بيننا، وبيننا ستبقى ذكراه العطرة!

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون

رسم و قصيدة

عدلي رزق الله و سعدية مفرح

فيزياء البريد

الرسائل وحدها تستطيع اقتراح النهايات
الرسائل وحدها تملك تلك الشجاعة الخرافية
الرسائل الكاذبة وحدها...

الرسائل وحدها لا تستطيع اقتراح البدايات
لا تستطيع التقاط لحظة البكاء الحبيس
ولا الضحكة المكتومة
لا تستطيع البوح بنبض الكائنات الرابضة
في الأكف التي التقت توا
للمرة الأولى

في الرسائل وحدها نمارس شجاعتنا المتمناة
دون خوف من دمعة مفاجئة
تستطيع تغيير الخطة المرسومة سلفا
في ثانية واحدة فقط

في الرسائل وحدها
نضع نقطة في آخر السطر
ونبدأ فقرة قديمة

سأدرك بعد فوات الأوان
كم هي لئيمة
فكرة الرسائل المتأخرة

وكم هو رحوم
ساعي البريد الكسول

كيف لي أن أشم رائحة الدخان المستكينة
على الورقة المطوية؟
كيف أتمم رسومات الهامش الكاريكاتورية؟
كيف أخمن المشطوب في سبيل حساب آت؟
شكرا أيها البريد الإلكتروني
أنك أتيت متأخرا... إلى حد ما!

مثل فنجان قهوة صباحي
أفضل شربه على مهل
بقيت نكهة الرسالة الأولى
وتلاشى خدري اللذيذ بحضورها

مثلما أشرب فنجان الظهيرة
قرأت الرسالة الأولى بسرعة
رغم أنني لم أكن أعلم أنها الأولى
رغم أنني لم أعرف مرسلها إلا بالحدس
مثل فنجان قهوة أقلبه لأقرأ المستحيل في رواسب قاعه
قرأت الرسالة المجهولة لأتمنى ذلك المستحيل!

للرسائل المتأخرة رائحة القهوة الباردة
بلا نكهة...
بلا طعم...
لكنها قهوة!

لماذا الشعر وحده الحل المقترح
لتشذيب حشائش الفيزياء؟!
ولماذا الفيزياء وحدها قادرة على تفسيرنا؟!
الشعر والفيزياء عناوين رسائلي المتبادلة

في حروب الآخرين أنتمي لوجودي الجديد
أرتوي من شعوري الجديد
وأتابع أخبارها بشغف
على هامشها
أبعث رسائلي الصامتة... جدا!

قبل نهايتي بقليل جدا
تحققت أن رسائلي
قليلة جدا... جدا...
لكنها لحسن الحظ تكفي جدا!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com